CONSERVATORUL DE MUZICA "GEORGE ENESCU"

SCRIERI MUZICOLOGICE

1

IASI
1973

Scanned with OKEN Scanner

CONSERVATORUL DE MUZICA "GEORGE ENESCU"

SCRIERI MUZICOLOGICE

1

IASI
1973

Scanned with OKEN Scanner

CONSERVATORUL DE MUZICA "GEORGE ENESCU"

S C R I E R I M U Z I C O L O G I C E

I

I A S I - 1 9 7 3

Scanned with OKEN Scanner

COLECTIVUL DE REDACTIE

PROF. UNIV. GEORGE PASCU
ASIST. UNIV. LILIANA GHERMAN
ASIST. UNIV. NICOLAE GISCA

Scanned with OKEN Scanner

I

NAȚIONAL-UNIVERSAL, O PERMANENȚĂ A MUZICII NOASTRE x)

ACHIM STOIA

Cum era de așteptat, printre ideile fundamentale supuse discuției publice în preajma Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor este și aceea, deosebit de importantă pentru destinele muzicii românești, a "raportului dintre caracterul național și cel universal". Este dificilă, mai cu seamă astăzi, încercarea unei definiri a conținutului și mijloacelor de realizare ale acestui raport, pentru că, niciodată în istoria muzicii poporului nostru, procesul de sinteză între specificul național și aspirația universală nu a fost mai conștient și nu a pus compozitorilor mai multe și mai complexe probleme. Din sinteza publicată recent am reținut însă o idee care ni se pare deosebit de interesantă și anume: "Depășind, dar neexcluzînd procedeele folosirii directe a unor elemente de limbaj și de expresie preluate din cîntecul popular, noi sinteze, noi modalități de realizare a caracterului național, devin posibile și necesare prin asimilarea celor mai interesante și autentice cuceriri ale artei universale, prin participarea compozitorilor noștri la înnoirea și îmbogățirea muzicii contemporane în ansamblu". Ca reprezentant al unei generații ce și-a desfășurat activitatea de creație sub impulsul unei pasiuni totale pentru muzica populară, mi se pare că fraza de mai sus are nevoie de cîteva precizări și comentarii.

Sîntem cu toții de acord că progresul substanțial pe care cultura muzicală l-a înregistrat în ultimele decenii a determinat și o reconsiderare a elementelor ce aduceau operelor muzicale acel caracter specific, acea culoare emoțională care era numai a muzicii românești. Procesul este firesc. Nu mai putem spune despre o lucrare că aparține unui compozitor român numai dacă descoperim în construcția ei citatul folcloric sau formule ritmico-melodice împrumutate din creația populară. In

această privinţă, Enescu a demonstrat, într-un mod strălucit, necesitatea şi posibilitatea descoperirii unor noi modalităţi care, prin originalitatea şi forţa lor expresivă, să includă muzica românească în circuitul culturii muzicale universale. El a fost de fapt, cel care a realizat pasul hotărîtor al sintezei naţional-universal atît în domeniul mijloacelor de exprimare, cît şi al conţinutului, al semnificaţiilor creaţiei muzicale. Lăsînd la o parte rapsodiile, al căror succes se explică prin vigoarea expresivă şi pitorescul temelor folclorice, mi se pare că tocmai efortul îndreptat către contopirea creatoare a experienţei muzicale şi a sensibilităţii poporului nostru cu marea experienţă a tradiţiei universale, a determinat interesul de care încep să se bucure, tot mai mult, lucrările : Sonata a III-a pentru vioară şi pian, Dixtuorul, Suita I-a, Simfonia de cameră etc.

Dar, depăşirea "folclorismului" şi căutarea unor noi modalităţi de sinteză nu pot fi realizate numai pe calea însuşirii, mai mult sau mai puţin creatoare, a cuceririlor de limbaj obţinute pe plan mondial. Desigur, în epoca noastră, activitatea de creaţie artistică nu mai poate fi concepută fără o largă receptivitate, fără o cunoaştere profundă a tuturor fenomenelor semnalate în evoluţia culturii universale; totodată, asistăm astăzi la o largă circulaţie a valorilor materiale şi spirituale şi, din această cauză, la afirmarea unor tendinţe de uniformizare şi egalizare pe de o parte, dar în acelaşi timp de stimulare a originalităţii. Mai ales această nevoie de singularizare a determinat, în viaţa cultural-artistică, o efervescentă activitate de căutare şi descoperire a unor noi modalităţi de organizare a limbajului. De la o experienţă la alta, însă, compozitorii au cîştigat poate în măiestrie, în subtilitate expresivă, dar au pierdut acea notă caracteristică mediului muzical, spiritualităţii poporului în mijlocul căruia s-au născut şi trăiesc. Aşa s-a întîmplat şi cu unii dintre reprezentanţii mai tineri ai muzicii noastre, despre care, pe drept cuvînt, cineva spunea că mai păstrează legătura cu tradiţia naţională doar prin ... certificatul de naştere. Acestora, îndrăznesc să le reamintesc cuvintele unuia dintre marii noştri poeţi: "Eu am crezut de la început în specificul naţional - scria O. Goga - adică am crezut că nu se intră în universalitate decît

pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone, ca o completare a principiului de universalitate".

Ne aflăm în prezent într-o etapă de perfecţionare a limbajului, de experienţe şi înnoiri care vor realiza trecerea de la stadiul atins prin activitatea unor compozitori ca : G. Enescu, M.Jora, P.Constantinescu, F.Lazăr, M.Mihailovici şi alţii, la o nouă treaptă a procesului de sinteză naţional-universal şi de afirmare a muzicii româneşti. Au şi apărut deja semnele unor autentice realizări. Dar, cum e şi firesc, larga activitate de propăşire a muzicii noastre este însoţită şi de atitudini unilaterale prin care se încearcă impunerea unor modalităţi de expresie muzicală sau formularea judecăţilor de valoare în funcţie de un anumit stadiu al tehnicii de compoziţie.Ne face plăcere tuturor să constatăm diversitatea stilistică a creaţiei muzicale româneşti, dar trecem cu destul uşurinţă peste faptul că, în ultimii ani, a apărut, paradoxal, şi tendinţa unei uniformizări pe calea însuşirii experienţelor contemporane şi a renunţării treptate la tradiţia viguroasă a muzicii naţionale. De aceea, mi se pare că varietatea stilistică nu trebuie limitată doar la tehnica modernă sau ultramodernă a unor lucrări (operele muzicale nu sînt similare maşinilor), mai fructuoasă fiind o armonioasă împletire între elementele structurale pe care ni le poate sugera moştenirea folclorică şi cultă şi acele mijloace şi modalităţi contemporane care se încadrează firesc în ansamblul formelor de manifestare spirituală şi emoţională a poporului nostru. Dacă acceptăm şi practic, nu numai teoretic, o asemenea poziţiei estetică, atunci vor dispare neîncrederi şi inhibiţii şi vom ajunge să discutăm în cenacluriile Uniunii, cu aceeaşi satisfacţie, lucrări mai puternic legate de tradiţia muzicii noastre (nu mi se pare depăşită nici prelucrarea cu talent şi măiestrie a unor melodii populare),alături de altele care încearcă să descopere un nou univers sonor şi afectiv.

---

x) Articolul a apărut în Revista "Cronica", în preajma Conferinţei Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

I S T O R I A M U Z I C I I

Scanned with OKEN Scanner

DATE NOI CU PRIVIRE LA ACTIVITATEA CORULUI CONDUS DE GAVRIIL MUSICESCU

MIHAI COZMEI

După aproape un secol de cercetări şi mai cu seamă, datorită descoperirii unor documente muzicale, s-a reuşit a se reconstitui cadrul istoric al apariţiei şi evoluţiei muzicii corale în practica muzicală a poporului nostru. Sînt cunoscute astăzi paginile corale din colecţia Odae cum harmoniis publicată de Johannes Honterus în anul 1548[1]; a fost pus în circulaţie, de asemenea, manuscrisul unui Kyrie eleison aflat în depozitele bibliotecii Filialei din Cluj a Academiei R.S.R.[2]; se poate presupune pornind de la indicaţii bibliografice bazate pe documente oficiale că, mai ales în prima jumătate a secolului trecut, se afirmă o mişcare corală de o remarcabilă importanţă pentru dezvoltarea gustului muzical şi chiar a creaţiei muzicale aflată, după cum ştim, la începuturile ei. Desigur, colecţia lui Johannes Honterus a fost executată la vremea apariţiei ei de un ansamblu coral, aşa cum Kyrie eleison descoperit şi transcris de muzicologul Gh.Ciobanu, a fost realizat la începutul secolului al XVIII-lea avîndu-se în vedere, probabil, practica unui cor mixt la patru voci. Pornind de aici, putem stabili categoric momentul introducerii cîntării corale în viaţa muzicală a românilor ? O asemenea încercare este riscantă. Există încă numeroase documente necercetate care ar putea să ne aducă surprize. In prezent este sigur faptul că, în primele decenii ale secolului al XIX-lea iau fiinţă, în centrele importante ale provinciilor româneşti, primele formaţii corale cu o organizare şi o destinaţie clară. După cum afirmă G.Breazul[3] preluînd şi confirmînd informaţia episcopului Melchisedec, primul "cor român de cîntări bisericeşti armonice" a luat fiinţă în anul 1836 la Bucureşti, la iniţiativa domnitorului Alexandru Ghica. Condus de arhimandritul rus Visarion, acest ansamblu vocal a căpătat numele de Horul cîntăreţilor stabului ostirii. Documentele menţionează apoi înfiinţarea unor formaţii corale şi în Moldova[4]

la 1844, în Banat[5] la 1840 şi Transilvania[6] la 1850. (Este interesant să reţinem şi anul 1857 de cînd datează corul bisericesc din Chizătău).

Precizînd aceste cîteva date istorice, ne punem întrebarea : Care era organizarea şi repertoriul acestor coruri? Sub influenţa muzicii corale ruse şi în strînsă legătură cu nevoile vieţii sociale şi spirituale din această perioadă, corurile sînt organizate pentru a executa armonic imnurile liturgice, la un nivel artistic superior cîntării de strană "pentru că - scrie Nifon Ploeşteanu - melodia şi cîntările în genere executate pe mai multe voci sînt de o mie de ori mai frumoase ca pe o voce"[8]. Repertoriul este străin - rusesc, sîrbesc sau german - tradus şi adaptat. Acest repertoriu se păstrează pînă tîrziu în secolul nostru, cum constată acelaşi Nifon N.Ploeşteanu : "Cea mai mare parte din imnele, ce se cîntă de coruri prin bisericile noastre, sînt copiate după autori străini; ba ce este mai trist, că auzim prin unele biserici, cîntîndu-se chiar bucăţi muzicale, din cutare şi cutare operă teatrală, cu cuvinte liturgice"[9]. Se poate vorbi şi de un repertoriu laic ? Da, într-o foarte mică măsură, însă, nu în primul rînd în activitatea corurilor bisericeşti, ci în aceea a grupurilor vocale din şcolile timpului. T.T.Burada menţionează, bunăoară, cazul "Corului de muzică vocală europeană" de pe lîngă Şcoala domnească de la Trisfetitele din Iaşi care, condus de harpistul Paulicec execută la 1 iunie 1831 muzica unui cor din opera "Moise" de Rossini. Abia în a doua jumătate a secolului trecut muzica laică pătrunde în repertoriul corurilor, fie sub influenţa gustului muzical evoluat al unui public aflat tot mai des în contact cu marile creaţii ale culturii muzicale universale, fie datorită iniţiativelor unor muzicieni ca : G. Musicescu, C. Porumbescu, G. Dima, I.Mureşianu, I. Vidu.

După anul 1850 numărul formaţiilor corale creşte într-o măsură impresionantă, cu toată opoziţia unor reprezentanţi ai bisericii. Numai la Iaşi, apoi şi în cîteva localităţi din apropiere, funcţionează, după datele pe care reuşeşte să le culeagă T.T.Burada pentru perioada 1844-1868, aproximativ 9 coruri[10]. Fenomenul va fi legiferat ; domnitorul Ioan Cuza, decretează la 18 ianuarie 1865 înfiinţarea corurilor bisericeşti şi,apoi, numirea profesorului Ion Curtu ca inspector al acestor aşezăminte mu-

zicale, cu obligaţia "de a controla activitatea lor şi de a se îngriji de un repertoriu potrivit"[11].

Cu puţin timp înainte, la 1 iulie 1864, se înfiinţa la Iaşi corul Mitropoliei, alcătuit din 12 copii şi 6 bărbaţi. Timp de peste un deceniu corul acesta a fost condus de mai mulţi dirijori, printre ei numărîndu-se şi Gheorghe Burada.Ca nivel artistic şi repertoriu nu depăşeşte starea obişnuită a corurilor de ceremonial. In anul 1876 (15 ianuarie) la conducerea corului este adus tînărul profesor şi dirijor Gavriil Musicescu (încă din 1872 figura printre cadrele didactice ale Conservatorului de muzică şi declamaţie din Iaşi, la clasa de armonie pe care, în timp, o va transforma într-o adevărată clasă de compoziţie[12]). Din momentul în care Musicescu ia conducerea Corului mitropolitan, acest ansamblu devine o adevărată instituţie muzicală, o şcoală în cadrul căreia se vor făuri cele mai valoroase tradiţii ale artei noastre corale, în general ale culturii muzicale româneşti.

In rîndurile ce urmează ne propunem să prezentăm cîteva informaţii noi privind organizarea şi repertoriul corului Mitropoliei din Iaşi, informaţii care ne vor ajuta să definim mai clar unele preocupări ale dirijorului G. Musicescu. Documentele cercetate sînt statele de salarii ale corului pe lunile ianuarie şi februarie 1877, apoi pe anii 1878 şi 1879,de asemenea, cîteva programe de concert din perioada 1896 - 1901.

Statele de salarii sînt alcătuite pe formulare tipărite purtînd antetul - Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice - şi avînd ca titlu următorul text :

Statu
conţinînd presenţa şi aquitarea personalului Corului Mitropolitan din Iassy pe luna . . .

In luna martie 1878 statul de salariu este o simplă foaie de hîrtie liniată pe lungime, scrisă de mînă şi fără semnăturile coriştilor. In general, statele sînt scrise de mînă,uneori cu tăieturi de nume, ştersături, adăugiri, însemnări de reţineri.

Primul stat de salarii pe care l-am cercetat este cel pentru lunile ianuarie şi februarie 1877. Deşi trecuse un an de cînd Musicescu preluase conducerea corului, numele său nu apare

în statul la care ne referim. Salariile se înscriu într-o scară largă de trepte - precizînd, probabil, valoarea coriştilor- de la acela minim de 2 lei pe lună cît primea cel mai slab elev sopran sau altist (elevii începători primeau 1,5o lei pe lună) la 40 de lei cît primea pe lună cel mai bun tenor (este vorba de Grigore I.Gheorghiu, profesor la Seminarul Socola şi autorul cărţii "Corul lui Musicescu" publicată la Iaşi în anul 1926; acesta primeşte pentru două luni de zile un salariu de 80 lei), Numărul total al coriştilor este de 27, dintre care 9 soprani, 10 altişti (elevi la şcolile primare şi gimnaziale), 4 tenori şi 4 başi. Mult timp, de-a lungul anilor, numărul coriştilor va oscila între 26 - 30. De pildă, după un deceniu de la preluarea conducerii corului, în anul 1887, numărul pe care Musicescu îl comunica a fi drept maximum este de 30 persoane (număr precizat de Musicescu în scrisoarea din 17 februarie 1887 către V.Mandinescu)[13], în 1889 este de 32 de persoane (scrisoarea din 27 iunie 1889), iar în 1890, probabil în vederea turneului în Transilvania şi Banat, de 42 persoane. Primul stat de salarii cercetat, înregistrează la nr. 23, pe tenorul Grigore Cuclin, plătit cu 20 de lei pe lună. Este tatăl compozitorului Dimitrie Cuclin.La acea vreme funcţiona în Iaşi ca profesor de muzică şi elev al lui Musicescu. Acesta din urmă îl va recomanda într-o scrisoare din 9 aprilie 1879 pentru a ocupa postul de dirijor al corului episcopiei de la Galaţi.

Parcurgerea statelor de salarii pe anii 1878 - 1879 ne evidenţiază următoarele date : numele lui G. Musicescu figurează ca şef al corului fiind plătit cu 200 lei pe lună (în ianuarie 1878, în dreptul numelui lui G. Musicescu este trecută şi indicaţia - tenor solo). In această perioadă, timp de un an de zile (octombrie 1878 - octombrie 1879) Musicescu este sus - pendat de la conducerea corului şi înlocuit cu Gheorghe Scheletti. Explicaţia ne-o oferă chiar G. Musicescu în scrisoarea din 22 noiembrie 1878 adresată aceluiaşi V. Mandinescu : "Eu-scrie el- sînt înlocuit în postul de şef al corului prin dl.Scheletti cumnatul d-lui Drossu, pe considerentul că dl.Scheletti n-are ce mînca fiindcă n-are nici o funcţiune şi fiindcă este rudă cu dl.Drossu, toţi zic amin, măcar că văd cu ochii lor răul ce-l fac"[14]. Si în timp ce Musicescu se va angaja în orchestra trupei italiene de operă, rivalul său (cu care va avea o dispută

teoretică violentă în 1885 în privinţa structurii modale a cîntecului popular românesc), reuşeşte să aducă corul într-o stare dezastruoasă (22 de corişti, din care : 6 soprani, 6 altişti, 5 tenori, 5 başi) ceea ce impune readucerea lui G.Musicescu.

Din cercetarea statelor de salarii ale Corului Mitropoliei din Iaşi, chiar şi pe o perioadă atît de scurtă, rezultă următoarele concluzii:

a) G. Musicescu optează pentru o formaţie corală de tip cameral, mai uşor de organizat şi plătit, dar şi mai uşor de educat şi condus. Formula ideală pentru el pare a fi fost următoarea : 30 corişti, din care 12 soprani, 8 altişti, 5 tenori şi 5 başi.

b) El urmăreşte tot timpul realizarea unor proporţii echilibrate între vocile de copii şi vocile de bărbaţi.

c) Realizează o stabilizare a vocilor de bărbaţi (statele de salarii indică prezenţa constantă a unor nume de tenori şi başi) şi o continuă împrospătare a vocilor de copii (statele semnalează destul de des apariţia unor începători care, după o lună de experienţă, intră în cor înlocuind vocile devenite necorespunzătoare - de pildă, în luna ianuarie 1878, în luna iulie 1878, în luna octombrie 1879).

In legătură cu organizarea corului, o ultimă observaţie : se ştie că, din anii 1895 - 96, poate şi sub influenţa criticilor primite cu ocazia turneului în Transilvania şi Banat, G. Musicescu se hotărăşte să introducă în cor vocile de femei (aprobarea Sf.Sinod este dată în ziua de 23 octombrie 1896). Momentul marchează o adevărată cotitură în activitatea Corului mitropolitan. Musicescu recunoaşte deschis : "De cînd cu femei - scrie în scrisoarea din 15 mai 1896 adresată cumătrului V.Mandinescu - biserica Mitropoliei e literalmente plină de lume aleasă. Dl.Xenopol nelipsit"[15]. Numărul membrilor corului se dublează faţă de formula devenită tradiţională. Interesant este faptul că Musicescu pare încă nehotărît asupra componenţei ansamblului coral. Ne-o demonstrează lista coriştilor publicată în programul tipărit al concertului din 20 aprilie 1896. După această listă, corul este alcătuit din 68 persoane, din care : 16 copii, 30 femei (deci 46

de soprane şi altiste) şi 22 bărbaţi. Să remarcăm însă că marile succese interpretative şi, în deceeaşi măsură, marile realizări din domeniul creaţiei corale, sînt obţinute de G. Musicescu în perioada în care conduce o formaţie corală de tip camoral.

Cît priveşte repertoriul abordat de Corul Mitropoliei din Iaşi în concertele publice, Musicescu însuşi ne dă numeroase informaţii. De obicei programele sînt de o mare diversitate, cuprinzînd atît lucrări religioase cît şi pagini din literatura corală universală şi, bineînţeles, cîntecele populare aranjate pentru cor, din celebra colecţie de 12 melodii naţionale. Parcurgînd un număr foarte mic de programe de concert (20 aprilie 1896, 4 martie 1898, 18 februarie 1901 4 şi 7 aprilie 1901, 7 iulie 1903), prezentate la Iaşi sau în alte localităţi (Suceava, Bîrlad, Galaţi, Brăila, Vaslui),putem face cîteva constatări care demonstrează atît posibilităţile excepţionale ale corului cît şi bogata cultură muzicală a lui G.Musicescu, de asemenea, preocuparea sa constantă de a impune creaţia corală românească bazată pe valorificarea cîntecului popular. Reţinem deci :

a) Abordarea unui repertoriu muzical universal foarte bogat şi divers de la G.Fr.Händel, la F.Mendelssohn-Bartholdy (Rămas bun codrule), la Wagner ("Corul pelerinilor" din opera "Tannhäuser" sau "Corul torcătoarelor" din opera "Vasul fantomă"), Rouget de Lisle ("Marseillese"). In afara lucrărilor acestor compozitori, în repertoriu mai figurează şi alte nume de mari creatori, cum ar fi : Lasso, Stradella, Schubert,Verdi etc. Putem constata, astfel, o amplă arie stilistică (deci o bună educaţie muzicală a corului şi chiar virtuozitate corală), un gust deschis atît către muzica veche cît şi pentru muzica nouă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

b) Constanta programare a muzicii româneşti, a acelor "mocănii" care vor constitui un moment hotărîtor în dezvoltarea creaţiei corale din ţara noastră şi în general în evoluţia şcolii româneşti de compoziţie. Cîntecele patriotice(Cîntecul lui Ştefan Vodă, Stejarul şi cornul, Imnul vînătorilor, Copii ai patriei iubite) ca şi aranjamentele corale ale lui G. Musicescu ("Răsai lună", "Hai Ileană","Zis-a badea","Dor,dorule"), corurile compozitorilor T. Flondor, E.Mezetti ş.a. alcă-

tuiesc părţi distincte în programele de concert, bucurîndu-se de un mare succes de public.

c) G. Musicescu, care a fost şi iniţiatorul conferinţelor muzicale în ţara noastră - alături de T.T.Burada - vădeşte interes pentru educarea gustului muzical al publicului şi prin faptul că, în programele concertelor corale, introduce lucrări de muzică instrumentală (Concertul nr. 2 de Vieuxtemps, Andantino din Concertul nr.5 pentru pian de Herz, ş.a.).

Deşi, fatal, restrînsă ca investigaţie, cercetarea aspectelor organizatorice ale activităţii corului mitropolitan pune, credem, în evidenţă şi pe această cale importanţa compozitorului şi dirijorului Gavriil Musicescu în făurirea tradiţiilor de valoare ale culturii muzicale din ţara noastră.

1) R. Chircoiaşiu - O colecţie de piese corale din secolul XVI "Odae cum harmoniis" de Johannes Honterus, "Muzica" nr. 10/1960.

2) Gh. Ciobanu - Un Kyrie eleison à quatre voix sur notation byzantine, du comencement du XVIII-e siècle, Revue roumaine d'histoire de l'art. Vol.VII,1970.

3) G. Breazul - Invăţămîntul muzical în ţara românească, supliment 6-7-8 la Rev. "Muzica", 1955; informaţia este reluată în monografia "Gavriil Musicescu", Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., Bucureşti, 1962, pag. 12 - 13.

4) M.Gr.Poslusnicu - Istoria Muzicii la români, Bucureşti, Ed. "Cartea românească", 1928, pag.209.

5) T. Brediceanu - Muzica în Transilvania. In volumul "Muzica românească de azi"- Cartea sindicatului artiştilor instrumentişti din România, Bucureşti,1939,Vezi şi Z.

Vancea, Creaţia muzicală românească, pag. 35.

6) Zeno Vancea - Creaţia muzicală românească, vol. I., Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 35.

7) G. Sbîrcea - Tiberiu Brediceanu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967, pag. 8.

8) Zeno Vancea - Op. cit., pag. 34

9) Nifon N. Ploeşteanu - Carte de muzică bisericească, Bucureşti, 1902, pag. 78.

10) T.T.Burada - Almanah muzical, anul I, 1875

11) Zeno Vancea - Op. cit., pag. 35

12) G. Pascu - 100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică "George Enescu" din Iaşi, Iaşi, 1964, pag. 44.

13) P. Mihail - Viaţa şi opera lui G.Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871 - 1899, în Studii muzicologice, nr.2/1956, nr.4/1957.

14) P. Mihail - Op. cit., pag. 111 (nr.2/1956).

15) Ibidem - pag. 124 (nr.4/1957).

=======

DIN ACTIVITATEA VIOLONISTICĂ A LUI TEODOR T. BURADA

GHEORGHE SIRBU

Marţi, 10 februarie 1920, ziarul ieşean "Evenimentul" publică în paginile sale o cronică ce se referă la sărbătorirea zilei de 24 ianuarie, în capitala Moldovei, ziua Unirii Principatelor. Printre manifestările care au avut loc cu această ocazie, cronicarul descrie concertul solemn din sala Teatrului Naţional cu participarea orchestrei simfonice "George Enescu" şi a bătrînului violonist ieşean Teodor Burada. Referitor la acesta din urmă, "Evenimentul" relatează următoarele : . . ."urmează d-l Teodor T. Burada, care a cîntat cu violina o rapsodie făcută de d-sa, în care s-a auzit, duioasa noastră doină şi mai multe cîntece ale poporului nostru" . . . In continuare " d -l Burada înainte de a începe a cînta ne spune : - dacă mă prezint astăzi înaintea Dvs.cînd am trecut de vîrsta de 80 ani, spre a vă cînta duioasa noastră doină şi gingaşele şi frumoasele cîntece ale poporului nostru, o fac în vederea importanţei zilei de 24 ianuarie, cînd se serbează Unirea Principatelor şi a tuturor românilor pe care eu i-am cunoscut, i-am cercetat,am băut, am mîncat şi am petrecut cu ei . . . Vă mai spun cu cea mai mare mulţumire sufletească, că sînt cel mai fericit dintre toţi, visul meu fiind îndeplinit, pentru care am lucrat făcînd mari sacrificii. Iar aceste sacrificii nu înseamnă nimic pentru mine faţă de idealul ce l-am văzut înfăptuit. Dar dacă n-aş fi avut violina cu mine, tovarăşa mea nedespărţită în călătorii, n-aş fi putut face nimic. Cu această violină am zis doina, prin toate locurile locuite de români, cu această violină vă cînt şi Dvs.".

Aproape cu un veac înainte de această dată,în anul 1829 se stabileşte în Iaşi, venind de la Odobeşti, familia slugerului Tudorache Burada - om umblat prin lume, energic şi întreprinzător. In scurt timp casa lui devine un centru de răspîndire a culturii şi a artei.

Căutările şi frămîntările în care se scurgea viaţa

culturală şi artistică a Iaşului erau totodată căutările şi frămîntările proprii familiei vornicului Tudorache Burada . Fiii lui, Gheorghe, Teodor, Mihail şi Constantin, capătă o instruire temeinică şi aleasă pentru acele timpuri. Pe lîngă disciplinele de cultură generală ei învaţă muzica cu cei mai buni profesori din Iaşi. Sub îndrumarea profesorilor şi cu sprijinul tatălui lor, unii dintre ei ajung de timpuriu instrumentişti apreciabili, valorificîndu-şi aptitudinile muzicale şi dexteritatea tehnică în cadrul concertelor publice. În acest sens, trebuie menţionată apariţia curajoasă pe scena Teatrului Naţional de la Copou, la 18 decembrie 1952 a fiului celui mai mare, Gheorghe. Despre acest eveniment care era o provocare adresată mentalităţii boierimii ieşene, istoricul Gr.Buţureanu scrie : "El fu cel dintîi fiu de boier moldovean care învingînd prejudecăţile timpului, îndrăzni să se arate în faţa publicului, pe scenă, cu scripca în mînă, lucru pe care societatea de atunci îl credea înjositor şi potrivit în ţara noastră numai pentru ţigani lăutari . . ." . . . "unii după ce îl auziră cîntînd îl aplaudară, iar alţii clătinînd din cap îl căinară şi-l dispreţuiră". Reacţia boierimii ieşene cu mentalitatea ei conservatoare nu a afectat atitudinea şi concepţia familiei Burada în ceea ce priveşte arta şi rolul ei social. Scopul preocupărilor sale era de a ridica la nivelul culturii universale muzica românească, de a o face cunocută şi apreciată. Acest imperativ al vremii, fusese formulat cu cîteva decenii în urmă de Gheorghe Asachi în cronica concertului dat de violoncelistul german Bernard Romberg, la Iaşi, în 1807, publicată în "Albina Română" din acel an. Din această cronică citîm : "Cît ar fi de dorit să vedem şi pe artiştii noştri, deşi numărul lor este încă mic, ocupîndu-se din toate puterile pentru perfecţionarea muzicii naţionale" . . . "Am trebui să facem ca muzica noastră naţională să fie cunoscută nu numai nouă românilor, dar şi altor naţiuni ale Europei . . . să ne ocupăm numai serios . . . ".

Vom vedea cum aceste cuvinte ale inimosului dascăl moldovean, reproduse în "Almanahul muzical" al lui T.Burada pe anul 1876, sînt aşezate la temelia activităţii sale cultural-artistice.

Teodor T. Burada s-a născut la Iaşi, la 3 octombrie 1839. Condiţiile materiale permit vornicului Burada să angajeze pentru instruirea fiului său Teodor, profesori reputaţi. Formarea lui încă din anii tinereţii, ca om al culturii sub aspect multilateral se va oglindi în preocupările sale ulterioare.

In anul 1856, urmează şcoala de cadeţi de artilerie, iar în anii 1857-1859 cursurile Academiei Mihăilene. Educaţia muzicală, alături de ceilalţi fraţi ai săi, este continuată şi constituie una din preocupările centrale. Ambianţa muzicală din familie îl ajută să devină la vîrsta de 15 ani un violonist apreciabil, capabil să urce podiumul scenei ca solist. Debutul ca violonist Teodor T. Burada îl face la 23 aprilie 1854 în cadrul unui concert de binefacere. Afişul anunţă : "Domnii fraţi Burada vor esecuta cîteva bucăţi muzicale de vioară şi pian". Programul cuprinde printre altele o temă cu variaţiuni de Charles Bériot.

Pe lîngă execuţia instrumentală a unei piese, ce pune probleme destul de variate sub raport tehnic şi la un nivel apreciabil, faptul însuşi al ieşirii pe scenă cu scripca în mînă, după doi ani de la memorabila apariţie a fratelui său mai mare Gheorghe, constituie un act temerar.

La 17 martie 1856, urmează alt concert de binefacere în care tînărul violonist prezintă noi piese, care demonstrează o preocupare serioasă muzicală şi instrumentală. Gradul de apreciere de care se bucură tînărul Teodor Burada ca violonist, rezultă din invitaţia pe care o primeşte în anul 1860 din partea Conservatorului de Muzică şi Declamaţiune din Iaşi, pentru a ţine un curs de violină.

Paralel cu preocupările muzicale, în anii 1860 -1861, urmează Facultatea de drept a Universităţii ieşene. Absolvă această facultate cu calificativul "eminente". Cu această apreciere strălucită pleacă în iarna anului 1861 la Paris, unde se înscrie ca student la Facultatea de drept.

Şederea la Paris îi deschide noi perspective în domeniul preocupărilor sale. Pe lîngă studiile de drept şi diverse cercetări în domeniul istoric, etnografic, muzicologic, Teodor

Burada urmează şi cursurile Conservatorului de muzică. Este primul român moldovean care studiază vioara la acest aşezământ de înaltă cultură muzicală, avîndu-l ca profesor pe Delphin Alard, unul din cei mai buni pedagogi ai timpului, autor a multiple lucrări metodice de valoare.

Formarea sa ca violonist este puternic influenţată de şcoala franceză. Calităţile sale de instrumentist poartă pecetea caracteristică acestei şcoli: sonoritate caldă, de largă respiraţie, expresivitate şi vigoare dinamică. Aceste trăsături specifice sînt furnizate de deosebita grijă pentru tehnica mîinii drepte, pe care o cultivă cu insistenţă şi permanent, năzuind spre realizarea conţinutului expresiv în cea mai perfectă formă sonoră.

Anii 1861 - 1865, pe care Teodor Burada îi petrece în centrul culturii europene, nu înseamnă o întrerupere în activitatea sa de solist. Student fiind, se face cunoscut prin calităţile sale violonistice şi în special ca interpret al muzicii româneşti.

Intors în ţară, absolvent fiind al Conservatorului de muzică de la Paris, în anul 1877 ocupă prin concurs catedra de Teorie şi solfegii la Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune din Iaşi, pe care o va deţine pînă la pensionare.

Un filon puternic străbate întreaga sa activitate, dîndu-i unitate; muzica şi în special vioara.

Drumul parcurs de el între anii 1854 şi 1920 cu vioara în mînă pe scenele din ţară şi străinătate, se poate înscrie în istoria muzicii instrumentale româneşti ca un palmares realizat de puţini instrumentişti din ţara noastră. Sute de concerte, din numărul cărora majoritatea de binefacere şi populare, erau aşteptate şi ascultate cu mult interes.

Este foarte greu de sistematizat această bogată activitate solistică şi a găsi în desfăşurarea ei un criteriu logic axat pe principiul toritorial sau cronologic. In majoritatea cazurilor, cauzele care au determinat organizarea unei serii de concerte, fie în ţară sau în străinătate, erau de ordin extramuzical. Diversele congrese, ca de exemplu cel al orientaliştilor din octombrie 1899 de la Roma sau Expoziţiile inter-

naţionale ca cele de la Paris (1889) sau Praga (1895), au fost prilej de afirmare a lui Teodor Burada ca violonist şi mesager al muzicii româneşti.

Valorificarea calităţilor sale de violonist o face şi cu ocazia numeroaselor sale călătorii, ca cercetător etnograf şi folclorist, în provinciile locuite de români din Asia Mică, Macedonia şi Istria. Turneele făcute în ţară (Muntenia, Oltenia, Banat, Transilvania şi Dobrogea) şi în special cele din Moldova, par a avea o finalitate mai mult muzicală, dar şi ele în majoritatea cazurilor sînt însoţite de activitatea sa de cercetător folclorist sau etnograf.

Publicul în faţa căruia Teodor Burada împărtăşeşte bogăţia sufletului său prin intermediul viorii, este foarte variat. Cu aceeaşi dăruire totală, naturaleţe şi simplitate, el cîntă la somptuoasele recepţii ale ambasadelor, sau în faţa a mii de spectatori ca şi în faţa unui grup mic de ţărani într-un han afumat la răspîntie de drumuri balcanice. Simpatia cu care era răsplătit, pentru arta sa caldă şi sinceră, a devenit tradiţională. In satele din Istria i se spunea : "Acel ce cîntă muşat din guzlă". De aceeaşi simpatie se bucură violonistul Burada şi în saloanele acelor cu sprijinul cărora el putea să-şi desfăşoare activitatea de cercetător.

Este greu de apreciat nivelul real tehnic - instrumental al activităţii lui ca violonist, deoarece în urma lui nu a rămas nici o înregistrare. Mărturiile celor care l-au auzit în ultimele sale apariţii pe scenă sînt foarte contradictorii, subiective şi neconcludente. Singurele surse care pot furniza date pentru schiţarea figurii sale ca violonist sînt repertoriul şi ecourile stîrnite în presă de concertele sale. In această privinţă există un material bogat şi destul de convingător.

Repertoriul lui Teodor Burada nu este prea vast, dar cuprinde piese care prin problematica instrumentală ce o posedă, acoperă aproape integral ambitusul tehnic al viorii. Afişele concertelor sale conţin pe lîngă piese uşoare şi fără semnificaţie deosebită muzicală (compoziţii la modă ale violoniştilor I.Ghyss, Kontski, Artot, Bériot, Alard şi alţii), lucrări de Tartini, Ernst, Wieniawski, Sarasate etc.

Execuţia pe scenă a acestui material cerea o preocupare permanentă în domeniul tehnic - instrumental. Caracterul romantic al majorităţii pieselor, pe care le interpreta Teodor Burada, pe lîngă calităţi tehnice, reclama o sonoritate caldă şi expresivă. Se poate presupune că aceste din urmă calităţi erau specifice execuţiilor sale şi deosebit de apreciate de ascultători. De asemenea, faptul că întîlnim sonata "Trilul diavolului" de Tartini, în rîndul pieselor pe care le executa în public, aruncă o lumină în plus asupra posibilităţilor sale tehnice. Dacă la aceasta mai adăugăm "Souvenir de Moscau" de Wieniawski şi "Melodii lăutăreşti" de Pablo Sarasate, piese care apar într-o anumită perioadă foarte frecvent pe afişele concertelor sale, putem cu certitudine să afirmăm că resursele sale tehnice permiteau o execuţie instrumentală cu- un caracter de virtuozitate.

O parte însemnată din repertoriul concertelor sale o alcătuia muzica populară românească. In mod normal,programul începea cu 1,2 sau 3 piese din repertoriul violonistic universal şi se continua cu piese româneşti, care dădeau o notă originală şi atractivă ieşirilor sale pe scenă. In cazul concertelor date peste graniţele ţării, piesele de muzică populară românească, în special jocurile şi doinele, aduceau un parfum exotic şi erau savurate de ascultători.

Iată o relatare a ziarului turcesc "Oriental advertiser" din 6 septembrie 1899 cu ocazia concertului dat de Teodor Burada la Angora :

"D-l Burada a cîntat mai multe bucăţi clasice,printre ele şi arii naţionale româneşti. Concertul s-a sfîrşit în mijlocul unui antuziasm general. Ariile naţionale româneşti au fost bisate, iar cîntecele de joc ca : Hora,Bătuta şi De brîu, au impresionat publicul aşa fel,încît,după concert d-l Burada fiind rugat, le-a mai zis pe violină şi atunci, iată că o parte din public se prinse de mînă şi începu a cînta Bătuta şi De brîu, cu toţii începuseră a sări în mod cadenţat şi jucau de se prăpădeau, înveselindu-se şi făcînd mare chef".

Descrierea acestui episod amuzant, de pură ambianţă orientală, dacă nu este suficient pentru caracterizarea lui

Teodor Burada ca violonist, totuşi din el poate rezulta un fapt cert, acel al forţei expresive şi a dinamismului mobilizator pe care îl degaja execuţia sa la vioară.

Rîndurile publicate în ziarul parizian "L'Eclair" din 14 septembrie 1889 fac aprecieri elocvente : "Un artist din cei mai de vază din România, d-l Teodor Burada, profesor la Conservatorul de muzică din Iaşi, a obţinut la Paris un mare succes. D-l Burada, care a fost auzit în Rusia şi în provinciile balcanice, este un artist de mare talent, care mînuieşte arcuşul său cu un brio şi o siguranţă care îl fac să fie măsurat printre maeştri ".

Altă apreciere o face ziarul din Praga "Narodny Lysti" din 11 august 1895 : "D-l Burada a dat un concert în expoziţia din Praga. D-sa este un bun violonist care stăpîneşte instrumentul în mod excelent".

Incheiem citatele cu cel al ziarului istrian din Parenzo : "L'Istria" din 22 noiembrie 1890, reproducînd dintr-un articol lung şi elogios, doar o frază : "Intre numeroasele piese executate, D-l Burada ne-a dat faimosul "Tril al diavolului" al lui Tartini al nostru, sonată greu de executat, care a fost cîntată cu adevărată măiestrie".

Programele turneelor şi concertelor date în ţară şi străinătate de T.Burada se bucură cîteodată de participarea unor personalităţi muzicale de valoare. Cîntăreaţa Haricleea Hartulary Darclé, solistul curţii regale spaniole Geoges Lamotte, pianistul Alessandro Bustini - profesor la Conservatorul din Roma, Enrico Mezzeti - muzician distins, acompaniator iscusit, artist plin de entuziasm şi alţii. Incepînd cu anul 1902 şi pînă la sfîrşitul vieţii sale, T. Burada este acompaniat la pian aproape permanent de Antonin Ciolan, marele dirijor român.

Toate apariţiile pe scenă ale lui Teodor Burada au nota specifică de concerte populare. Acest aspect îl dădea înainte de toate repertoriul de largă accesibilitate. Auditoriul era format în majoritatea cazurilor din oameni de diferite stări şi categorii, dornici să asculte muzică care " să le meargă drept la inimă" - cum îi plăcea să spuie lui Teodor Burada.

Nota de simplitate şi comunicare sinceră care îl caracterizau ca interpret, făcea să fie înţeles de toţi şi acest lucru de fapt era dorit de violonistul Burada.Scopurile de binefăcere sau asistenţă socială care stăteau la baza multor concerte, făceau ca ele să fie adresate în mod firesc maselor largi populare.

În sfîrşit,muzica populară românească,cu variatele cîntece şi dansuri, prezentată în formă de rapsodii sau suite, încununau caracterul popular al activităţii sale solistice.

Concertele populare au constituit pentru T.Burada o preocupare permanentă,fapt care rezultă din următorul citat extras dintr-un articol publicat în "Almanahul Muzical" pe anul 1876 : Concertele populare - "ar contribui într-un mod puternic la propagarea muzicei în masa poporului,ridicînd-o astfel din decadenţa în care se află la înălţimea ce trebuie s-o aibă în societate ca un element puternic al civilizaţiunii".

Se poate afirma cu certitudine că acest om modest şi sîrguitor a avut două mari pasiuni: dragostea neţărmurită pentru popor şi pentru muzica lui. Sentimentul cald pe care îl nutrea faţă de tezaurul cultural al poporului său se face puternic simţit într-un scurt necrolog, pe care îl publică în revista "Junimea literară" cu ocazia morţii prietenului său, folcloristul Simion Florea Marian : "Tu ai înţeles că geniul poporului este mai mare şi mai puternic decît orice geniu individual, de aceea ţi-ai dat osteneala a dezgropa şi a aduce la lumină toate comorile ascunse în mintea poporului român... Nepieritor îţi va fi numele căci ai scăpat de pieire toate acele odoare pe care poporul le adunase din izvoarele cele mai deosebite în adîncul sufletului său".

Aceste rînduri conţin în esenţă,frămîntarea şi scopul întregii vieţi a lui Teodor T.Burada.

Această prezentare sumară a figurii lui Teodor Burada a fost prilejuită de amintirile împărtăşite cu multă bunăvoinţă de Alexandru T.Burada şi Lucia T.Burada-Romanescu,fiul şi fiica lui,cărora pe această cale le aduc cele mai vii mulţumiri.

Scanned with OKEN Scanner

B I B L I O G R A F I E

1. Bogdan N.A. - Monografia oraşului Iaşi - Cartea V-VI.
2. Burada T.T. - François Tourt renumitul perfecţionator al formei arcuşului de astăzi.(Almanah Muzical,vol.I).
3. Burada T.T. - Bernard Romberg - Idem
4. Burada T.T. - "Originea violinei şi perfecţionarea ei" (Almanah Muzical vol.III).
5. Burada T.T. - Cercetări asupra notelor defectuoase a instrumentelor de arcuş.(Almanah Muzical,vol.II).
6. Burada T.T. - Cercetări asupra dansurilor şi instrumentelor de muzică al românilor.(Almanah Muzical,vol.III).
7. Burada T.T. - Cronica muzicală a oraşului Iaşi(1780-1860),"Convorbiri literare" XXI (1887-1881), pg.1061-1101.
8. Comarnescu P. - 40 de ani de la moartea lui T.T.Burada. (Iaşul Literar -anul XIV,nr.11,noiembrie,1963).
9. Buţureanu Gr.C. - Spătarul Gheorghe Burada.(Arhiva",1904)
10. Chiţimia I.C. - T.T.Burada etnograf şi folclorist."Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor",Acad.R.P.R.,vol.IV,pg.99.
11. Călinescu G. - Muzica în Moldova.
12. Lăudat I.O. - Analele Universităţii "Al.I.Cuza"din Iaşi,tom.II,anul 1956,faso.1-2.
13. Manoliu George - Cuvînt înainte la "12 studii pentru vioară", Ed.Muzicală,Bucureşti,1964.
14. Poşlunşnicu M.Gr.- Istoria muzicii la români.
15. Asoc.Gen.a Art. Iaşi. - Sărbătorirea jubileului artistic de 50 de ani a d-lui T.T.Burada.

.///.

COMPOZITIILE PENTRU PIAN ALE LUI MIHAIL BURADA

ENEA BORZA

Mihail Burada este cel de al patrulea copil al vornicului Tudorache Burada şi al Mariei Burada născută Isăcescu. Tudorache Burada (1800-1866) a fost un cărturar cu o cultură deosebită pentru vremea sa. In casa lor din Iaşi, în strada Sărăriei, s-a cultivat muzica clasică universală. Impreună cu soţia sa a deschis şi a condus un pension pentru fiicele de boieri, dîndu-le o îngrijită cultură muzicală. Tudorache Burada este autorul primului manual de muzică în limba română, intitulat "Gramatică românească de note pentru fondamentul chitarei, compusă după cea evropenească", scris în anul 1829. Intre fiii familiei Burada, primul, Gheorghe (1831-1870), a învins prejudecăţile timpului, fiind cel dintîi fiu de boier moldovean care a îndrăznit să cînte la vioară în public pe scena teatrului. Meritul său deosebit nu se leagă însă de cariera de virtuos al viorii, ci de cea de dirijor de cor, la bisericile Sf.Atanasie, Trei Ierarhi şi la biserica Mitropoliei. Infiinţînd primele coruri din Moldova, el este un premergător al lui Gavriil Musicescu. Ca profesor de teorie şi solfegii la Conservatorul de muzică din Iaşi, a publicat lucrarea "Principii elementare de muzică" (Iaşi, 1860).

Cel mai renumit din familie şi care a legat numele de Burada de dezvoltarea culturii româneşti, a fost Teodor, (1839-1923) om de înaltă cultură cu o activitate prodigioasă multilaterală, violonist concertist, profesor de vioară, compozitor, muzicolog, folclorist, arheolog, istoric şi jurist. El a ridicat prestigiul Conservatorului din Iaşi, al cărui profesor a fost. Din 1887 a fost ales membru corespondent al Academiei Române din Bucureşti.

Un alt membru al familiei, Constantin Burada (1841-1857) un talentat pianist avînd cîteva apariţii publice în concerte de binefacere, a rămas însă o speranţă neîmplinită.

Cel de al patrulea fiu al familiei, Mihail Burada, s-a născut ca şi ceilalţi copii tot la Iaşi, la 1 martie 1841. A decedat la Roman la 7 noiembrie 1918. La Iaşi a studiat pianul cu Constantin Ionescu-Gros şi armonia cu Paul Hette. La Paris timp de şase ani a urmat cursurile Facultăţii de Medicină şi de Stiinţe Naturale, obţinînd doctoratul în medicină în anul 1877. Paralel a studiat pianul cu Henri Herz, recunoscut profesor de pian şi pianist concertist şi cu Eugen Ketterer compozitor şi pianist. Ca semn de prietenie Ketterer i-a dedicat lui Mihail Burada piesa pentru pian op 168 intitulată "Macbeth". (A son ami Michel Burada). Mihail Burada a trăit la Roman, fiind medic primar al spitalului din acest oraş[1], ocupîndu-se totodată cu muzica în calitate de compozitor, pianist concertist şi organizator al societăţii culturale "Miron Costin", fiind membru fondator şi preşedinte al acesteia.

Cu o sinceră admiraţie pentru Mihail Burada, Caudella scrie : "E de mirare cum a mai găsit timpul, pe lîngă ocupaţiile sale ca medic, să scrie atîta muzică. Ce nu face pasiunea pentru un lucru ! Nici noaptea nu ai răgaz !"

Bogata creaţie pianistică este concretizată în peste 50 de lucrări în mare parte tipărite, dintre care sînt cunoscute:

1. Polca, op.4 ("La brune", Schnell-Polka), Leipzig, Litogr.
2. Variaţiuni pe o temă originală, op.13, Leipzig, C.G.Röder.
3. Gavota, op. 14 (Rosine-Gavotte), Leipzig, C.G.Röder.
4. Patru piese, op.15 (Quatre Morceaux) " " "
5. Arie cu variaţiuni - Etude, op. 16 " " "
6. Variaţiuni brillante, op.17 (Barcarola) " " "
7. Patru piese, op.19 (Seria a 2-a) " " "

In Lexiconul "Muzicieni români" de V.Cosma mai sînt menţionate următoarele compoziţii:

1 Ca medic el a scris "Quelques considerations sur les troubles qui s'observent dans les cours de la fièvre typhoide ou pendent sa convalescence". Paris, 1867.

Danse villageoise, op. 7, Leipzig, Litogr. C.G.Röder.
Polka - Mazurka de salon, op.8 " " "
12 Etudes de salon,op.10, Paris, Ed.V.Durdily, 1892
Cinq romances sans paroles, op. 18, Leipzig,Litogr.C.G.Röder.
Marche triomphale, " " "
Variations brillantes, " " "

In "Musa Română" nr. 7-8 din 1888 găsim, pe lîngă cele de mai sus, menţionate şi următoarele piese :

La Creole, op. 9, dans capricios.
Mazurca, op. 8.
Polca Mazurca, op.6 (Intrucît aceste piese sînt indicate după scrisoarea lui Mihail Burada, care a trimis materialul revistei "Musa Română" din Blaj, presupunem că Polca-Mazurca are op.6, şi nu op.8 cum este indicat în Lexiconul Muzicieni români).
Marie Quadrille.
Euphrosine Polca.
Marş oriental.
La Blonde - Polca.

Mai luăm cunoştinţă de următoarele piese din articolul publicat de E.Caudella în Arta română, Iaşi, nr. 9-10/ 1909: "Compoziţiile sale editate sînt o serie de dansuri pînă la op.9. O lucrare mai valoroasă este "12 studii de salon", op.10, pe care mai mulţi profesori de Piano la Paris le-au adoptat în cursurile lor. Compoziţiuni needitate sînt : Variaţiuni pentru Piano, op.11. Alte variaţiuni op.12 (...). Un intermezzo, O gavotă, Polka Mazurka de Salon (op.16,17,18), (...). O a 3-a serie de 5 piese op.20, o a 4-a serie de 5 piese op.21, Trei melodii op.22." (Op.22 este dat de Caudella pentru "Trei melodii", iar în Lexiconul Muzicieni Români, op. 22 este indicat şi pentru "Marche triomphale" şi pentru "Marşul Societăţii vînătorilor din Roman", cor bărbătesc şi pian,Leipzig, Litogr. C.G.Röder).

Iată piesele cunoscute :

1. Polca, op. 4 este dedicată doamnei Elene Dămitriu. Denumirea de Schnell-Polka ne arată caracterul vioi al acestei polci. Compoziţia face parte din lucrările dedicate de compozitorii noştri înaintaşi tineretului, pentru petrecerile în

societate. Departe de a desconsidera acest gen, cum greşit a fost răspîndită părerea, apreciem tocmai caracterul accesibil al unei muzici de bună calitate, scrisă de compozitori cu pregătire, cum a fost şi Mihail Burada. Polca,op.4 o putem asemăna cu un ländler, sau cu o ecoseză de Beethoven, pentru vioiciunea şi luminozitatea pe care o degajă.

2. Variations pour le Piano,sur un thème original op.13 este dedicată "à son ami Edouard Caudella". Tema în fa major, în allegretto, e dezvoltată în stilul variaţiunilor clasice ornamentale, în şase variaţiuni. Variaţiunea a patra,e în minor (Andante) conform principiilor clasice ale formei. Variaţiunile op.13, se disting prin echilibrul clasic, prin contrastul dintre diferitele variaţiuni şi factura optimistă.

3. Gavota, op.14 e dedicată fiicei sale, Rosina Burada şi conform obiceiului epocii, piesa a primit numele celei căreia îi era dedicată (Rosine-Gavotte). Gavota era mai puţin cultivată între compoziţiile cu caracter de salon cum sînt polcile,mazurcile,valsul,cadrilul. Gavota lui Mihail Burada,op.14 are aspectul senin al unei muzici elegante şi agreabile.

4. Quatre Morceaux pour le piano,op.15 conţine următoarele piese :

1. Triste Souvenir.
2. Sérénade de Pierrot.
3. Danse rustique.
4. Danse des Sylphes.

Piesele, mai puţin dificile decît variaţiunile op.13, se integrează în genul pieselor cu conţinut romantic şi cu o reţinere "clasică", ca şi piesele pentru pian ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy şi Karl Maria von Weber. Piesa e dedicată Aspaziei Sion-Burada, profesoară de pian la Conservatorul ieşean.

5. Air varié en forme d'Etude,op.16, e dedicată lui George Alexandru Sturza. Este regretabil că o astfel de piesă, cu evidente calităţi muzicale şi tehnice, nu face parte din repertoriul conservatoarelor noastre.

6. Variations brillantes sur un thème original,(Barcarolle),op.17 e dedicată Mariei Babik. Tema, după o introducere în Andantino, e dezvoltată pe parcursul a patru variaţiuni, cea de a cincea,finalul, avînd caracter majestos.

7. Quatre Morceaux (2me Série),op.19 e dedicat fiicei lui Eduard Caudella, Maria Caudella. Cele patru piese sînt : Dans les champs, Danse du bon vieux temps,Clochettes, Au petit trot. Ca şi op.15, aceste patru piese, au un caracter ilustrativ, sînt sugestive şi accesibile. Titlurile indică inspiraţia compozitorului: pe cîmp, dans de odinioară,clopoţei, pas ritmat.

O întreagă categorie de compoziţii, denumite " de salon", au fost pe nedrept desconsiderate şi date uitări.Salonul epocii, a fost anticamera concertului. Neexistînd săli de concert, muzica ce se prezenta în saloane oglindeşte nivelul muzical al societăţii din acea vreme. Prin muzică de salon se înţelege o muzică fără sentimente prea adînci, cu un caracter agreabil şi accesibilă din punct de vedere tehnic pentru executanţi, în mare parte amatori. Compoziţiile lui Mihail Burada, ce se integrează în genul muzicii de salon sînt op.4, op.14, op.15 şi op.19. Variaţiunile mai sus amintite,op. 13,op.16 şi op.17, depăşesc cu mult nivelul acestui gen,fiind veritabile piese concertistice de virtuozitate şi în egală măsură, ar trebui utilizate în învăţămîntul muzical şi în sălile de concerte. Deşi neglijate, toate aceste compoziţii merită o atenţie,pentru bunul gust şi competenţa cu care au fost scrise, reprezentînd un nivel avansat şi situîndu-l pe compozitor printre primii creatori de compoziţii pentru pian în istoria muzicii româneşti.

V. Cosma distinge în lucrările lui Mihail Burada"lăudabile intenţii de introducere a folclorului românesc în tiparele muzicii clasice" (Danse villageoise, Cîntec de veselie,12 studii de salon, Variaţiuni pentru pian).

Este interesantă corespondenţa dintre Mihail Burada şi Iacob Mureşianu. In nr.5 din 1888, al revistei "Musa Română" pagina 12, la rubrica - Poşta redacţiunii, apare următoarea notă: "Roman, Dr.M.B. Cele 9 bucăţi le-am primit cu mulţămită. In numărul viitor vom face recensiunea".

In nr. 7-8 din anul 1888 al aceleiaşi reviste muzicale şi literare sub titlul "Musicalie nouă" (pag.24),apar următoarele : "Am accentuat de atîtea ori că românul e înzestrat cu frumoase şi adevărate talente muzicale şi că iubirea şi în-

clinarea lui către muzică e așa de firească și proprie caracterului său, cum la puține popoare se află.

Motivul ce ne face s-o spunem și astă dată e împrejurarea și deosebita atențiune ce ne-a dat-o în zilele trecute, Dl.Dr.Mihail Burada, trimițîndu-ne cîteva din compozițiunile d-sale.

Așa cum ni se prezintă ele, fac o foarte bună și frumoasă impresiune. Sîntem datori însă, ca unii care cu scumpătate ținem și stăruiesc la cultivarea muzicii naționale, a- i spune d-lui Burada, că departe de-a înmulți literatura muzicală românească, piesele d-sale sînt lipsite de melodii și accente românești. Nu sînt cercate și formate de așa fel încît să le putem alătura capitalului muzicii naționale.

Cineva armat cu însușirile unui muzic,înzestrat cu sentiment și caracter muzical, de ce să nu se îndeletnicească de arii românești, care stau înghiemuite sub pragul și în coliba țăranului român, așteptînd să vadă lumina; și de ce să înmulțească literatura muzicală străină, care deja e destul de bogată ? . . .

Din comp. d-lui Dr.M.Burada pe terenul acesta, în tot respectul nu ne sfiim a spune : n-avem de-a face numai cu un simplu diletant, ci cu omul care a făcut și face studii serioase; totodată vedem din compoziținni că d-sa se ocupă cu predilecție de opurile maestrului Chopin.

Recomandînd deci atențiunii publicului lucrările d-lui Burada, ca sfîrșit însă îl rugăm și pe d-sa că : departe de - a îmbogăți muzica străină, ar fi de dorit să-i servească de motive melodiile și muzica poporală română, care e plină de senti - mente, duioșie, subiecte clasice, și totodată îl rugăm ca pe viitor să ne trimită și alte piese, scrise în spirit românesc, cu atît mai vîrtos că sîntem dintre aceia care cultivăm și păstrăm cu sfințenie.muzica populară românească; pentru ca astfel avîndu-le să putem din cînd în cînd da seamă despre ele în pu - blic".

Creația lui Mihail Burada, este caracterizată de M. Poslușnicu drept "piese de salon pline de distincțiune și scrise cu pricepere și eleganță". Aceeași remarcă o reia și L.Pre-

descu în Enciclopedia Cugetarea. In Enciclopedia Română, din 1894 apare următoarea notă despre Dr. Mihail Burada : "Senator al Romanului şi autor al mai multor compoziţiuni pentru piano, al unui caet de studii pentru piano, adoptat de Conservator, ş.a." .

Toate aprecierile menţionate în studiul de faţă, sînt un temei pentru a-l situa pe compozitorul şi distinsul muzician Mihail Burada, la locul ce i se cuvine.

====

B I B L I O G R A F I E

1.- Caudella, Eduard - "Progresul musicei şi al teatrului la noi" în "Arta română", Iaşi, nr. 9 - 10/1909, pag. 161 - 166.

2.- Cosma, Viorel - "Muzicieni români, compozitori şi muzicologi", Lexicon, "Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor", Bucureşti, 1970, pag. 96.

3.- Cosma, Viorel - "Teodor Burada. Viaţa în imagini", Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1966, pag. 6 - 7.

4.- Diaconovich, C. - "Enciclopedia Română", Tom. I, Sibiu, Ed. W. Kraft, 1898, pag. 637.

5.- Mureşianu, Iacob - "Musicalie nouă", în "Musa Română", Blaj, nr. 7 - 8, 1888, pag. 24.

6) Poslușnicu, Mihail - "Istoria musicei la români", Ed. "Cartea Românească", București (1928), pag. 336.

7) Predescu, Lucian - "Enciclopedia Cugetarea", Ed. "Cugetarea", București (1940), pag. 144.

=====

Scanned with OKEN Scanner

UN CANON INEDIT AL LUI AL.FLECHTENMACHER

NICOLAE GISCA

Dezvoltarea vieţii muzicale din Principate între anii 1840 - 1900 este strîns legată de personalitatea compozitorului Al.Flechtenmacher. Intr-o epocă în care eforturile intelectua - lităţii progresiste erau îndreptate spre crearea unei culturi a- autohtone, sprijin principal al afirmării naţionale a poporului român, muzica lui Flechtenmacher vine să susţină marea operă a unor cărturari luminaţi ca Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Al.Russo, C.Negruzzi.

Născut la Iaşi în anul 1822 în familia juristului Cristian Flechtenmacher - autorul codului Callimachi - Alexandru va primi o educaţie multilaterală. Părinţii, saşi ardeleni, se vor îngriji şi de educaţia muzicală a fiului lor. Formaţia muzicală a tînărului compozitor este tributară culturii muzicale clasice vieneze, atît în anii copilăriei, ca elev al mamei sale sau al violonistului Leitner cît şi în anii de studii la Viena cu violonistul Joseph Böhm, profesorul lui Joachim. Tainele armoniei le va cunoaşte din creaţiile lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert.

Nu este de mirare, deci, faptul că întors în ţară tînărul muzician va fi propagatorul artei muzicale apusene în interpretare şi creaţie. Flacăra patriotică a anilor 1848 şi 1859 va cuprinde şi sufletul tînărului muzician. Intrat în circuitul vieţii culturale ieşene, Flechtenmacher va contribui prin străduaniile sale creatoare la naşterea culturii muzicale româneşti.

Activitatea de capelmaistru al orchestrei Teatrului Naţional va impune compozitorului aducerea la rampă a cîntecului naţional, cîntec impus de repertoriul dramatic al Naţionalului ieşean de sub directoratului lui Vasile Alecsandri şi M. Millo.

Fără îndoială nu este vorba de folclorul autentic săteasc ci de folclorul orăşănesc, lăutăresc, vehiculat prin casele boiereşti de numeroasele tarafuri. Melodiile preluate de la lăutari vor fi prelucrate de compozitor în lucrările sale pentru

voce şi pian ca : Dorul înstrăinatului, Adio Moldovei, în coruri ca : Hora Unirii, Hora muncitorilor, Saltă române, sau în muzica de scenă la Chiriţa-n provincie, Cinel-Cinel,Scara mîţei, Baba Hîrca, Barbu Lăutaru.

Alături de dansul popular (horele naţionale),balade, doine, romanţe sentimentale, vom găsi în creaţia lui Flechtenmacher şi elemente melodice din creaţia altor popoare :italian - "Barcarola veneţiană", german - liedul "Cît te-am iubit"precum şi unele intonaţii ruse.

Elementele melodice amintite mai sus erau îmbrăcate într-o haină armonică bazată pe legile armoniei clasice,fapt ce a făcut ca lucrările de acest gen să fie denumite "hore nemţeşti". Tratarea orchestrală nu se ridică la nivelul inspiraţiei melodice, lucru ce se poate uşor sesiza în lucrările sale dramatice.

Modul de realizare componistică a lui Flechtenmacher, este specific compozitorilor din secolul al XIX-lea şi se caracterizează prin tendinţa de înveşmîntare a cîntecului lăutăresc după preceptele armoniei clasice. Iată de ce diferenţele stilistice de la un compozitor la altul sînt foarte mici.

Muzica românească din secolul al XIX-lea este în general muzică armonică. Elemente ale muzicii polifonice nu se întîlnesc, iar atunci cînd par a se ivi este vorba mai mult de o dezvoltare melodică a uneia din cele 4 voci din înlănţuirile armonice.

Recenta descoperire a unui manuscris a lui Al.Flechtenmacher, nedatat, în fondul Burada, la biblioteca centrală universitară "M.Eminescu" din Iaşi, ce cuprinde un canon la 4 glasuri,atestă faptul că dacă în muzica laică vocală şi instrumentală polifonia lipseşte ea se regăseşte totuşi în cea religioasă.

Prezenţa elementelor de polifonie în creaţia lui Flechtenmacher pare a-şi avea explicaţia în apartenenţa sa la cultul catolic; ori se ştie că în biserica catolică practicarea polifoniei este un procedeu obişnuit. Lucrarea amintită mai sus este un canon pentru patru voci egale care are la bază o frază muzicală de 8 măsuri, ce se apropie ca factură de melodiile populare ruse. Nu trebuie uitat faptul că Flechten-

macher trăieşte în perioada Regulamentului Organic, cînd reprezentanţi ai guvernului rus se găseau în cele două capitale ale Principatelor.Melodia simplă evoluează prin trepte alăturate dar şi prin salturi de cvartă,cvintă şi octavă.In general salturile sînt urmate de o mişcare treptată în sens contrar sau de un salt în sens contrar. Acest lucru ne duce la concluzia că Flechtenmacher cunoştea regulile construcţiei melodice.

Ambitusul este de undecimă do la do[1] la fa[2].

Scrisă în tonalitatea fa minor, fără elemente modale, nu prezintă melisme, fiind în general o melodie silabică. Perioada muzicală se întregeşte prin repetarea identică a primei fraze muzicale. Metrul este binar - măsura este de 4 timpi-iar ritmul masculin. Fraza muzicală începe anacruzic pe timpul al patrulea.

In general accentele tonice coincid cu cele metrice, excepţie făcînd măsura a 4-a unde acestea nu coincid.Aceeaşi discordanţă între accentele metrice şi cele tonice se observă şi în măsura a 13-a.

Inadvertenţa ritmică este salvată de coincidenţa accentelor tonice şi a celor melodice în măsurile amintite mai sus.In măsurile 7 şi 15 accentele melodice necoincizînd cu cele tonice acestea din urmă apar ca nenormale.Fuziunea text-muzică se realizează în general bine, cu excepţiile arătate mai sus.

Din suprapunerea liniilor melodice rezultă o polifonie funcţională. Cele patru voci sînt identice ca mers melodic şi înălţime sonoră. Imitaţia este absolut exactă, în mişcare directă. Vocile intră succesiv în ordine normală (prima,a doua, a treia, a patra) la distanţă de două măsuri pe acelaşi timp patru. Incheierea lucrării se realizează în acelaşi mod,succesiv, după două măsuri de la terminarea discursului muzical de către vocea anterioară.

Flechtenmacher nu realizează un sfîrşit special lucrării sale.Aşa cum se prezintă în manuscris canonul este deschis.

Fiind un canon la patru voci egale se realizează permanent încrucişări de voci.

Polifonia funcţională duce la suprapuneri armonice bazate pe legile clasice ale armoniei.Pe primul timp din fiecare măsură se găsesc acorduri consonante.Pînă în măsura a 6-a inclusiv şi timpii trei conţin acorduri consonante.Incepînd cu măsura a 7-a şi pînă la măsura a 19-a inclusiv,pe timpul 2 şi 3 se găsesc două acorduri,primul de dominantă şi al doilea de tonică,în răsturnarea a doua aduse prin salt fără vreo pregătire prealabilă sau rezolvare.

Timpii doi şi patru cuprind acorduri consonante sau disonante pregătite şi rezolvate treptat.

Apariţia permanentă de-a lungul a 13 măsuri a două acorduri în răsturnarea a două fără pregătire şi rezolvare pare bizară în contextul lucrării realizată foarte strict de altfel.

Textul religios nu prezintă o valoare artistică deosebită.Valoarea lui constă în faptul că este nescripturistic. Autorul versurilor nu este indicat,poate fi compozitorul,dar tot aşa de bine poate fi un prieten al compozitorului mai mult sau mai puţin talentat.

Un clopot sună-n vale
Vestind că la mormînt
Petrece lumea-n jale
Pe Mîntuitorul sfînt

La groapa cu-ntristare
Creştinii se adună
Pe piatra cea mare
Cununi de flori depun.

Lucrarea este legată de ritualul religios din vinerea patimilor, fapt ce l-a făcut pe Al.Flechtenmacher să o intituleze : Canon pentru 4 glasuri la îngroparea aerului.

In general compoziţiile muzicale destinate cultului şi legate de ritualul religios al vinerii patimilor au la bază un text religios luat din evanghelie sau biblie. Muzica de cult a acestui ritual cuprinde lucrări grupate în trei categori numite stări.

Scanned with OKEN Scanner

Si Anton Pann şi Gavriil Musicescu şi Timotei Popovici şi Ion Popescu-Pasăre au creat lucrări muzicale pe texte scripturale din cele trei stări, atunci cînd aceste lucrări erau destinate cultului.

Prezenţa unui text religios nescripturistic ne îndreptăţeşte a presupune că lucrarea nu ar fi fost destinată ritualului religios ci repertoriului corurilor şcolare.Un argument în plus este şi simplitatea ritmico-melodică a canonului.

Prin modul de realizare tehnico - artistică, canonul lui Al. Flechtenmacher marchează o tendinţă nouă în creaţia muzicală românească de la sfîrşitul secolului al XIX- lea - tendinţa de tratare polifonică a liniilor melodice.

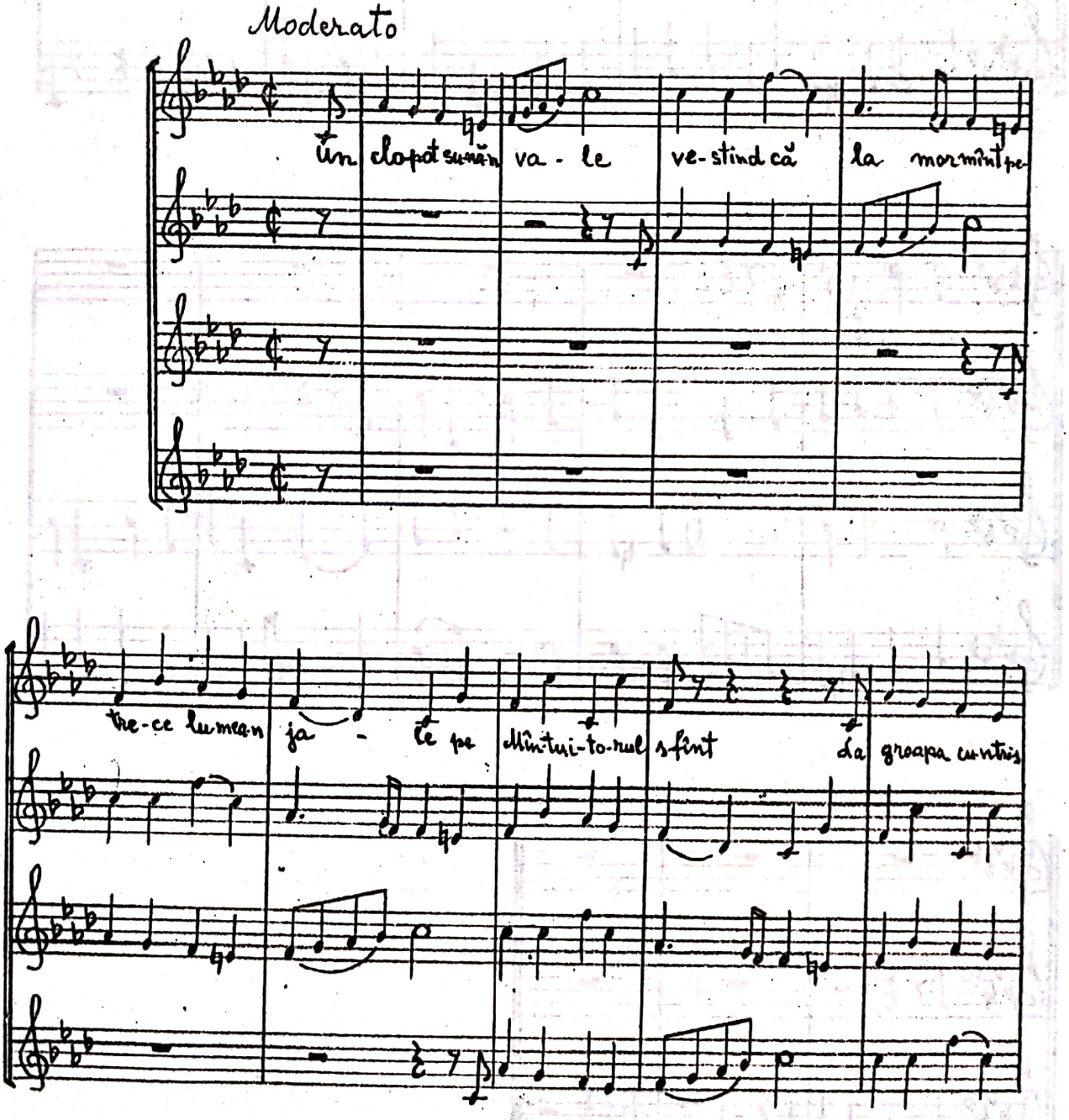
Fără îndoială este vorba de cea mai simplă formă de polifonie, dar care va contribui la dezvoltarea mijloacelor de scriiturăalecompozitorilor ce i-au urmat : Musicescu, Dima, Ştephănescu, Mureşianu, Timotei Popovici etc.

Canon pentru 4 glasuri.

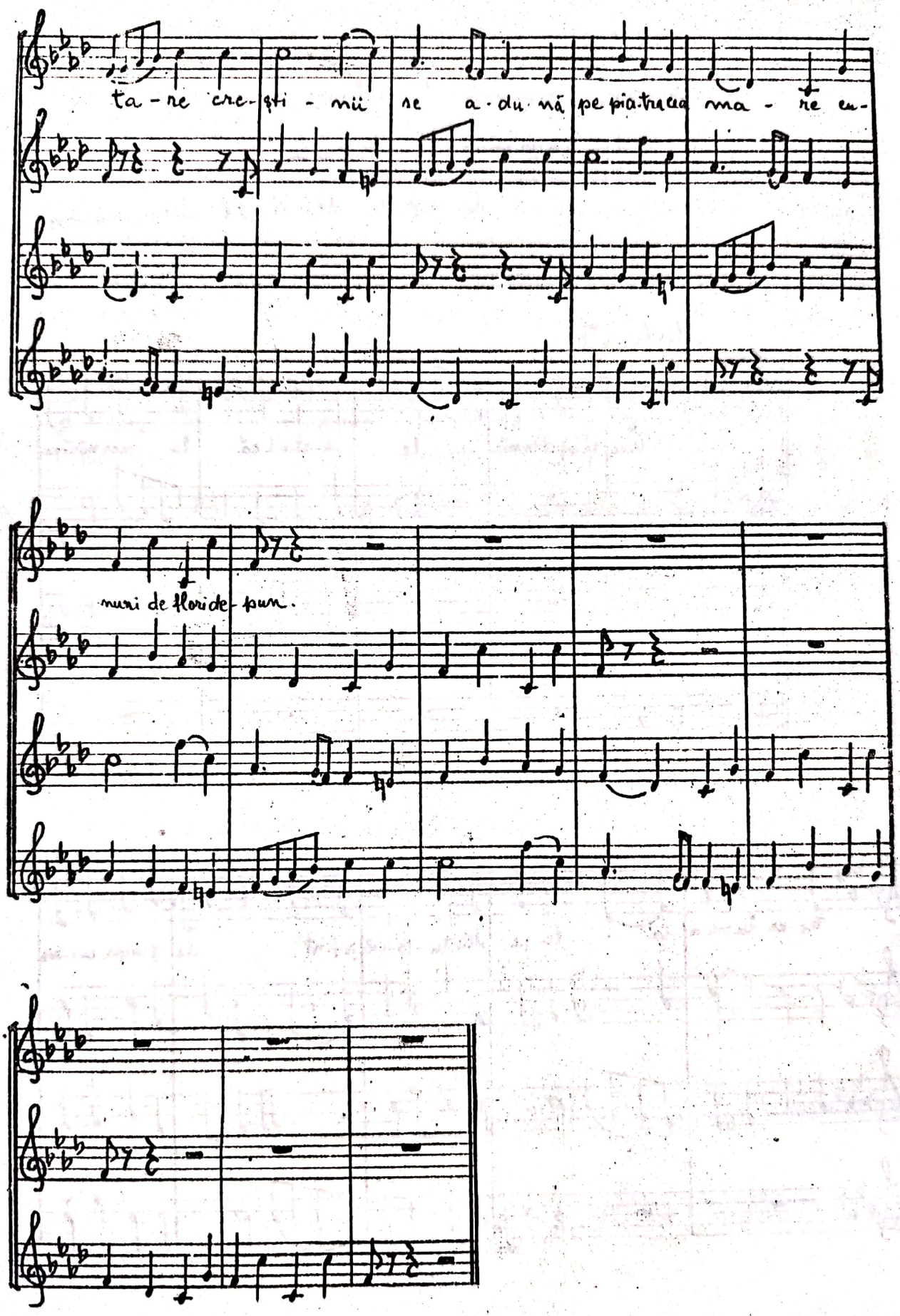
„La îngroparea Aerului."

Compus de A. Flechtenmacher

Moderato



Scanned with OKEN Scanner


ta - re cre - ști - nii se a - du - nă pe piatra ma - re cu -
muri de flori de - pun.

E S T E T I C A

PRACTICA SOCIALA A MUZICII
FACTOR DETERMINANT AL STILULUI

GEORGE PASCU

Intre factorii determinanţi ai stilului, practica socială a muzicii are un rol hotărîtor. In configuraţia stilistică a unei epoci sau a unei etape mai restrînse, societatea îşi spune cuvîntul prin concepţiile despre lume, despre viaţă, despre om, prin influenţele exercitate asupra muzicii de către alte arte, prin perpetuarea unor anumite tradiţii locale, prin adaptarea unor eventuale mode importate etc. Dar ceea ce imprimă o pregnantă pecete stilistică este practicarea muzicii în cadrul vieţii sociale. Creaţiile sortite a fi executate într-un anumit cadru social, de anumite formaţii şi cu finalitate determinată incumbă autorului conştiinţa finalităţii muzicii create şi, implicit, acordarea parametrilor stilistici cu condiţiile execuţiei şi cu profilul spiritual al receptorului.

Practica socială a muzicii rămîne deci factorul care selectează din noianul de creaţii, foarte diferite în ceea ce priveşte atitudinea creatorului şi stilul său, acele opere care răspund cerinţelor vieţii, oglindesc spiritualitatea respectivă şi se contopesc cu ea. Evident, în acest caz stilul acestor opere va fi acela determinat de coordonatele vieţii sociale a epocii respective.

Pentru a sublinia rolul practicii sociale a muzicii în determinarea stilului, ne-am propus înfăţişarea a cîtorva momente din istoria muzicii, oprindu-ne într-un anumit centru care ni s-a părut mai reprezentativ în privinţa înnoirilor stilistice ale vremii respective.

Din seria acestor popasuri în istoria muzicii, ne permitem a vă înfăţişa azi :

A R R A S

SI INTRAREA BURGHEZIEI IN ISTORIA MUZICII+

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XII-lea, centrul de gravitate al liricii muzical-poetice se deplasează din Provence spre nord. La începutul secolului al XIII-lea, cruciada Albigenzilor sărăceşte ţinuturile din sud, în timp ce nordul actualei Franţe devine din ce în ce mai prosper. Oraşele, în plină dezvoltare, îşi conturau o viaţă artistică proprie preluînd multe din manifestările artei de la curţile seniorilor. Proaspătul burghez rîvnea şi el la modul de viaţă spirituală al nobililor feudali. Dar firesţe, genurile artistice preluate erau adaptate concepţiilor lor, de unde configurarea unui stil specific şi a unor structuri adecvate. Răspîndirea liricii trubadureşti în Nord se datorează relaţiilor dintre curţi, vehiculării creaţiilor artistice de către jongleuri şi contactului mai strîns al oamenilor din Sud cu cei din Nord în timpul cruciadelor. Intre cavalerii care luau parte la cruciade se produce o osmoză spirituală, ca şi între menestrelii acestora care-şi transmiteau reciproc muzica şi versul.

Aliénor de Aquitania, nepoata trubadurului Guillaume IX de Poitiérs, femeie instruită care aprecia absconsul trobarclus, era o pasionată a literelor. Căsătorită cu Ludovic VII, "cel tînăr", regele Franţei, Aliénor îşi însoţeşte soţul în cea de a doua cruciadă (1148) cu prilejul căreia cunoaşte mirajul bogăţiilor arabe, feeria poveştilor siriene şi farmecul peisajului oriental - toate acestea înfierbîntînd imaginaţia pasionatei principese. Despărţită de Ludovic VII, ea devine soţia lui Henric Plantagenetul. Acesta ajunge rege al Angliei (1154), astfel că va domni cu Aliénor peste întinse teritorii din insulele

---

+ Cap.VI din seria "Popasuri în istoria muzicii" - momente definitorii pentru înţelegerea practicii sociale a muzicii ca factor determinant stilistic.

britanice şi de pe continent (Anjou, Maine, Touraine, Normandia) Ca în jurul oricărei curţi strălucite, şi la cea a Aliénorei vor roi poeţii şi muzicienii. Ea ţinea un cenaclu poetic o aşa numită Cour d'amour în care se dezbăteau problemele dragostei curtene. La aceste reuniuni participau atît poeţi-muzicieni din Sud cît şi din Nord.

Fiicele Aliénorei, Maria, căsătorită cu Henri de Champagne, şi Alix, soţia lui Thibaut, conte de Blois, continuă tradiţia mamei lor, ţinînd la Reims şi la Blois vestite Cours d'amour la care îşi aduceau contribuţia nume feminine — ilustre, ca Isabelle de Flandra şi Ermengerde de Narbonne, precum şi poeţi-muzicieni renumiţi, printre care Chrétien de Troyes răsfăţatul curţii de la Reims şi Gauthier d'Arras care fermeca pe cei din Blois.

Oraşul de baştină al lui Gauthier, reşedinţă a comitatului Artois, va fi leagănul noii lirici franceze. Acolo un Bodel, un Moniot şi, mai ales, un Adam de la Halle, supranumit "cocoşatul din Arras" vor reda viaţă unei lirici care părea a-şi trăi declinul. In Arras, ca şi în întreg nordul Franţei, burghezia născîndă a oraşelor va cultiva acel gay scavoir femercaţi fiind de stilul şi de virtuozitatea creaţiei trubadureşti. Dar, aşa cum remarcă Lanson[1], poezia şi spiritul curtean nu mai răspunde noii viziuni a burghezului. Poezia savantă va fi doar un bun exerciţiu, însă apariţia unor noi genuri, în spirit popular, "întăresc contactul cu pămîntul şi cu viaţa a spiritelor năucite de ascensiunea în sferele eterate ale devoţiunii sentimentale".

Chanson-a lui Colin Muset, acel talentat jongleur din secolul al XIII-lea, devenit truver, este un exemplu de simplitate melodică şi un model de tematică a omului "cu picioarele pe pămînt"[2]. Melodia, de o copilărească simplitate, însoţeşte un text destul de prozaic, în care poetul îşi mărturiseşte visurile pentru un trai îndestulat şi nu se sfieşte să se adreseze unui senior amintindu-i că atunci cînd a "vielat" la curtea lui nu i-a plătit gajul.

La Arras se organizau concursuri numite puys, după modelul concursurilor de la Puy-en-Velay. Dar în timp ce acestea din urmă erau ţinute în cinstea Fecioarei Maria, puy-urile

din Arras, din Normandia sau din Flandra aveau un caracter laic. Mai democratice decît cours d'amour, puy-urile nu erau manifestări închise, rezervate nobilimii. La ele puteau lua parte oricare din poeţii muzicieni sau dintre simpli orăşeni care îşi aduceau în concurs creaţiile lor. Se aborda atît tema iubirii cît şi alte teme mai prozaice. Treptat puy-urile au degradat poezia curteană transmiţînd-o acelor ridicole "camere de retorică" pe care le vom găsi pînă în secolul al XV-lea. Realismul temelor cîntecelor prezentate la puy a alunecat pe panta prozaicului banal sau pe cea a confesiunii în care sînt redate amănunte din viaţa personală fără nici o valoare artistică.

Colin Muset îşi deploră viaţa conjugală iar Adam de la Halle într-un congé (cîntec de plecare) aruncă invective Arras-ului din care a fost silit să plece. Un alt congé mai emoţionant este acela al lui Jean Bodel, obligat să se interneze într-o leprozerie. Azi aceste creaţii servesc ca documente pentru cunoaşterea vieţii cotidiene a oraşului.

Viaţa Arras-ului o putem cunoaşte şi dintr-o altă operă a lui Adam de la Halle, anume din "Jeu de le Feuillée" (Jocul frunzişului). Jocurile (li gieu) erau mici reprezentaţii dramatice, presărate cu cîntece. Fără îndoială, ele sînt o laicizare a misterelor sau a miracolelor care, în pofida subiectelor tot mai depărate de scriptură, sînt spectacole cu finalitate religioasă.

Preluînd forma teatrului religios de circulaţie populară, Adam i-a dat un conţinut provenit din tematica satirică a congé-urilor sau din cea idilic pastorală a pastourelles-elor. In "Jocul frunzişului", o veritabilă "revistă" a Arras-ului, defilează personaje reale ale oraşului, purtînd chiar numele lor. Le aduce el însuşi pe scenă cu familia şi cu vecinii, deplîngînd căsătoria lui nefericită şi arătînd dorinţa lui de a pleca să studieze la Paris. Autorul nu pierde ocazia de a face aluzii răutăcioase la adresa femeilor iar într-o "Kermesă" zgomotoasă persiflează personaje tipice vremii, "fisicien"-ul care pune diagnostice fizice şi morale, călugări cerşetori deţinători de "relicve", gata să le vîndă etc.

Scanned with OKEN Scanner

Nu lipseau nici personaje fantastice,purtînd ca în romanele vremii nume simbolice, cum ar fi cortegiul lui Hellequin cu cele trei zîne Morgue, Asile şi Maglore.

In "Jocul frunzişului", lucrare cu caracter satiric direct, Adam îmbrăţişează o vastă gamă de personaje alăturînd pe cele individualizate cu cele tipice şi pe cele reale cu cele fantastice. Tematica celuilalt "gieu" este cu totul diferită. In "Jocul lui Robin şi Marion" regăsim tema pasturelelor: idila între un păstor şi o păstoriţă tulburată de un cavaler. Jucat la Neapole, în anul 1283, la curtea lui Carol de Anjou, un an şi jumătate după cumplitele "Vecernii siciliene", "Jocul lui Robin şi Marion"a marcat în istorie primul tip de operă - conversaţie, în speţă prototipul operei comice franceze.

Dar să revenim la Arras la ale cărui puy-uri,truverii în afara pieselor lirice prezentau şi dialoguri numite tenson şi joc partit. Tenson-ul,practicat mult de trubadurii provensali, poate fi regăsit la puy-urile arteziene. Genul presupune doi truveri care fac un schimb de păreri asupra unor probleme galante, umoristice, adeseori cu aluzii politice. Astfel lui Jaques d'Amiens,care îşi mărturiseşte iubirea nefericită, Colin Muset îi oferă soluţia de "a-şi dărui inima unei mîncări de clapon cu sos de usturoi". Thibaut IV,regele Navarrei, într-un tenson citat de Auby, comentează o căsătorie între două vlăstare de viţă nobilă.

Genul numit joc partit, partimen, iar în Nord partură, este mai dinamic, cu o tematică prozaică, adesea de un umor grosolan. Pare mai degrabă o parodie a tenson-ului curtean şi, fără îndoială, o satiră îndreptată sofisticăriilor scolastice. Intr-un joc partit, doi burghezi artezieni discută grava problemă a opţiunii între a renunţa la speranţa unei moşteniri sau la plăcerea de a mînca mazăre cu slănină. Alţii îşi pun întrebarea dacă pentru un amant fericit, e mai bine să fie bătut de soţie în prezenţa iubitei sau să asiste el la ciomăgeala pe care dulcineea o primeşte din partea soţului. Este de la sine înţeles că un atare conţinut "poetic" nu poate genera decît o muzică de adecvată platitudine.

Scanned with OKEN Scanner

Mulţi comentatori (Cohen, Lanson, Chailley, Huizinga, Davenson)[3] consideră că pătrunderea spiritului burghez în lirica "trouveurilor" contribuie la decadenţa genurilor muzical-poetice care au luminat cultura artistică a secolelor XI-XIII.

Dacă în privinţa poeziei se poate vorbi de decadenţă, nu se poate spune acelaşi lucru despre muzică.

Creaţia muzicală a truverilor este mult mai bine cunoscută decît cea a nobililor lor confraţi din Sud. In timp ce s-au păstrat abia 262 chansone de trubaduri, din creaţia truverilor au rămas peste două mii.

Ceea ce caracterizează chansonele truverilor este robusteţea structurilor melodice, chiar dacă melodia se desfăşoară în flux continuu, cu ornamentări frecvente, ca în preţioasele creaţii trubadureşti. Beck dă ca exemplu de măiestrie melodică chansona "Belle Poëtte" care "trădează o mînă dintre cele mai experte".[4] Aparţinînd unui autor anonim ca şi precedenta, chansona "Belle Oriolant"[5] relevă şi mai clar sinteza stilistică realizată în lirica sa între melodica de proveniență gregoriană şi cea populară. Avînd fraze foarte clar delimitate, melodia unduieşte agrementată de ornamente melismatice introduse cu mult simţ al măsurii. Acest echilibru clasic între melodica elaborată şi cea spontană pe care ni-l relevă chansonele "de toile" mai sus citate se regăseşte şi în chansona "a danser" a lui Baude deQuaeriére intitulată " La belle Aelis"[6]. Adevărată scenă dansantă, chansona se execută "en rondeau" cu dialogări între două personaje, Ea şi El, şi corul tuturor care cîntă jucînd. Corul, ca în vechea tragedie antică, dă sfaturi celor doi îndrăgostiţi.

Nici cînd mai stăruie preţiozitatea melodică nu putem vorbi de decadenţă. Ascultînd "A pris ai qu'en chantant plour" (Sînt fericit să cînt plîngînd)[7], chansonă a unui truver anonim ne surprinde gravitatea expresiei realizată cu mare simplitate. Chiar cîntecele umoristice, în care tema cea mai frecventă este acea a femeii care a nimerit rău în căsnicie (la mal mariée), au foarte expresive melodii. "Por coi me bat mes maris" (Pentru ce mă bate bărbatul meu)[8] are inflexiuni melodice pline de farmec, al căror sens redă amestecul de durere şi de dispreţ faţă de soţul bătrîn şi gelos pe care eroi-

pa îl va părăsi plecînd cu tînărul ei amant.

O pildă de generozitate melodică ne dă Monioţ d'Arras cu "Ce fut en mai"[9], o reverdie de marefineţe. In acelaşi gen al cîntecului primăvăratec, un inspirat anonim ne-a lăsat o piesă de juvenilă candoare, intitulată "Volez vos que je vos chant", în care redă încîntarea produsă de anotimpul iubirii şi de farmecul naturii care reînverzeşte.[10]

Cel mai de seamă fiu al Arras-ului, Adam, a lăsat primele rondeluri polifonice înscriind numele oraşului în istoria muzicii şi pentru contribuţia adusă în elaborarea unui nou şi fructuos mijloc de exprimare muzicală: polifonia.

In secolul al XIII-lea, Arras-ul numără aproape două sute de poeţi. Legenda ne spune că doi dintre ei, truverii Itier şi Norman, atinşi de o maladie ergotică, au fost salvaţi de miraculoasa statuie a Fecioarei, care, potrivit mitului, ar fi picurat ceară din lumînarea ei pe răni, vindecîndu-i. De atunci s-a perpetuat un adevărat cult pentru "Notre Dame des Ardents"+, în cinstea căreia se organizau puy-uri, reuniuni literare-muzicale însoţite de concursuri. A existat chiar o confrerie a ardenţilor în registrul căreia figurează numeroşi burghezi şi jongleuri.

La puy-uri se alegea un principe al poeţilor muzicieni şi se dădeau cununi pentru cea mai bună chanson-ă pentru cel mai ingenios joc-partit, pentru cea mai frumoasă baladă sau pentru cea mai încîntătoare pastourelle.

Arras-ul este şi leagănul teatrului liric laic. In afara jocurilor lui Adam, citate mai sus, oraşul artezian a mai cunoscut şi "Jocul sfîntului Nicolae" de Jean Bodel, moralitatea "Corteanul din Arras" şi "Jocul orbului şi al valetului său".

Din examinarea lucrărilor lirice cît şi a incidenţelor muzicale rămase din li gieux, ne putem da seamă ce a însemnat pentru cultura muzicală a vremii ascensiunea burgheziei în nordul Franţei. Dacă poezia trouveurilor marchează un

+ Ardent e atins de boala ergotică ce a bîntuit două secole în Artois şi Picardie.

declin, muzica în schimb, cîştigă în francheţe, în sinceritate, în simplitate atît de necesară marilor creaţii. Se simte, desigur, şi tendinţa de a reedita poetica muzicală provensală aşa cum e explicabilă dorinţa burghezului de a prelua stilul de viaţă senioriał. Dar nu e mai puţin adevărat că în creaţiile truverilor artezieni prezenţa elementului popular, cu vitalitatea-i specifică, este mult mai acuzată decît la trubaduri.

Puy-urile şi li gieux sînt practici muzicale la care participau straturile mai largi ale burgheziei astfel că ele contribuie pregnant la încetăţenirea unui nou stil ale cărui implicaţii în muzica polifonică a vremii nu vor întîrzia să se facă simţite.

Dat fiind numărul mare de lucrări de valoare lăsate de truverii nordului, contribuţia enormă a lui Adam şi conturarea pregnantă a unui nou stil, putem afirma că la Arras, în acea vreme, burghezia a intrat în istoria muzicii.

B I B L I O G R A F I E

1.- Lanson, G. - Histoire de la litterature française.

2.- Aubry, P. - Troubadours et Tracouvéres - pg.139.

3.- Cohen,G. - L'Art et le litterature au Moyeu Age (col.cu Réau)

- Chailley, J. - Histoire musicale du Moyen Age

- Huizinga,J. - Amurgul evului mediu

- Davenson - Les trpubadours

Scanned with OKEN Scanner

4.- Beck, J. - La musique des troubadours - pg.lo3
5.- Beck, J. - " " " " - pg.lo2
6.- Aubry, P. - op. cit. - pg. 68
7.- Beck, J. - op. cit. - pg. 84
8.- Aubry, P. - op. cit. - pg. 44
9.- Beck, J. - op. cit. - pg. lo8
10.- Beck, J. - op. cit. - pg. lo7

=====

FOLCLOR ŞI TEORIA MUZICII

CREATII CULTE DIN PERIOADA FEUDALA PATRUNSE IN FOLCLOR

LARISA AGAPIE

Cultura din perioada feudală a fost la noi- ca şi în alte părţi- în primul rînd religioasă. Se înţelege deci că şi creaţiile la care ne vom referi vor fi, în marea lor majoritate, creaţiile unor oameni ai bisericii. Textele acestor lucrări create de-a lungul secolelor, s-au pierdut, la fel cum s-au pierdut şi textele epice în care se proslăveau -de pildă- faptele eroice ale lui Ştefan cel Mare.

Creaţiile culte pătrunse în folclor au caracter religios sau laic moralizator. Deşi iniţial aceste creaţii au avut funcţii diferite, fiind : colinde religioase,versuri, cîntece epice, cîntece de stea,cîntece la diferite sărbători religioase etc., în momentul de faţă ele aparţin fie colindelor,fie cîntecelor de stea şi de vicleim. Colindele religioase sînt desigur cele mai vechi, inspirate de obicei din biblie, din cărţile apocrife, din vieţile sfinţilor şi din diferite cărţi populare. Cîntecele de stea şi de vicleim apar -după cum se susţine- cu începere din secolul al XVIII-lea[1]; dar unele versuri par să fie mai vechi[2]. In cele ce urmează vom încerca să facem o stratificare a acestor creaţii, căutînd a elucida şi cauzele ce le-au generat. In sfîrşit ne vom referi şi la cîteva creaţii laice care ni s-au transmis.

In ceea ce priveşte textele colindelor religioase, problema este lămurită în bună măsură[3], aşa încît nu ne vom mai referi la ele. Lăsăm deoparte şi latura muzicală a acestor creaţii, limitîndu-ne -atît ca text cît şi ca muzică-doar la cîntecele de stea şi de vicleim, apoi la cele cîteva creaţii laice transmise de către Anton Pann.

Ce a dus la apariţia cîntecelor de care ne ocupăm?

Este ştiut că în istoria poporului român a existat

o perioadă - este vorba mai ales de secolele XVI-XVII-cînd s-a urmărit atragerea românilor ortodocşi din Transilvania şi Banat la riturile catolic, luteran şi calvin, folosindu-se în acest scop şi cîntecul religios. Din secolul al XVI-lea ne-a rămas ca mărturie a acestui fapt, un text românesc pus pe melodia cunoscută în Occident pe versurile "Ut queant laxis", publicată în anul 1548 de J.Honterus[4]. In secolul al XVII-lea Suzana Lorantfy încearcă să introducă cîntarea în limba română în şcoala ce o crease la Făgăraş[5]. In fine mai menţionăm plîngerile pastorului Mathesius din Cergăul Mic, împotriva locuitorilor care se opuneau învăţării de cîntece religioase care să înlocuiască colindele "păgîne" cum le numea el[6]. Cu excepţia probabil a unor melodii -la care ne vom referi mai departe- se pare că nu ne-a rămas mai nimic din acele creaţii religioase confecţionate pentru români[7]. Aceasta se explică prin rezistenţa dîrză a românilor care nu voiau să părăsească ritul religios pe care-l moşteniseră, rezistenţă la care au fost îndemnaţi şi de munteni şi moldoveni[8]. Este adevărat că în unele zone -şi în primul rînd în partea de nord-vest a Transilvaniei- românii trecuseră în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aproape în totalitatea lor, fie la biserica unită, fie la calvinism. Aşa s-ar explica de ce în acele părţi domină net colindele cu caracter religios şi de ce unele melodii ale acestora seamănă mult cu cîntecele de pelerinaj catolice. Pînă şi refrenul "O Maria", folosit în unele colinde, pledează pentru această origine[9].

Către sfîrşitul secolului al XVII-lea, propaganda calvină şi cea luterană slăbesc mult în intensitate. Ca urmare a înlăturării acestui pericol, încep să apară unele cîntece în limba română, în primul rînd psalmi din Psaltirea în versuri a lui Dosoftei[10]. Intensificarea propagandei catolice de la finele secolului al XVII-lea şi pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea[11] împiedică din nou apariţia unor creaţii cu caracter religios, nu numai în Transilvania ci şi în provinciile de dincoace de Carpaţi. Slăbirea acestei propagande către sfîrşitul secolului al XVIII-lea duce la o nouă înflorire a creaţiilor religioase. Excepţie fac doar cîntecele de stea "Steaua sus răsare" şi "Trei crai de la răsărit", care sînt semnalate pentru prima dată în anii

1746 şi 1747[12]. Vicleimul, în care pătrund o serie de cîntece de stea, este semnalat în practica poporului român la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.[13] In acest secol, cînd limba română pătrunsese definitiv în cultul bisericesc, îşi fac apariţia -poate şi pentru a imita ceea ce se folosea la calvini, luterani şi uniţi, unele publicaţii care conţin numeroase creaţii pătrunse în cîntecele de stea şi de vicleim. Dintre acestea menţionăm : I.Tincovici : "Cîntări dumnezeieşti" (Buda, 1815)[14]; Ioan Thomici : "Scurte învăţături pentru creşterea şi buna purtare a tinerimii române" (Buda, 1827)[15]. Trebuie menţionată mai ales activitatea lui Picu Pătruţ din Sălişte, care a versificat o serie de cîntări pentru toate sărbătorile sfinţilor mai însemnaţi[16] şi care este şi autorul unor piese dramatice religioase -cum ar fi "Mironosiţele"[17]- care s-au bucurat de o oarecare circulaţie. Din cîte se ştie pînă acum, cele mai multe piese cu caracter religios, care mai circulă şi astăzi, sînt create în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Printre cîntecele de stea şi de vicleim au pătruns şi unele piese care nu sînt inspirate din cîntările bisericeşti, ci sînt fie versuri la înmormîntare, fie creaţii epice, cum este "Vers la Constantin", o creaţie epică făcută se pare la scurt timp după tăierea capului lui Constantin Brîncoveanu[18]. Dacă despre acesta se poate afirma, fără teamă de a greşi, că a fost creat în decada a doua sau a treia a sec. al XVIII-lea, despre versuri- care se află incluse în manuscrise din sec. al XVIII-lea- s-ar putea presupune aă au fost create încă din secolul al XVII-lea. Apariţia lor se datoreşte -ca şi în cazul colindelor religioase- atitudinii bisericii care a căutat să înlăture o serie de obiceiuri şi cîntece socotite nelalocul lor într-o împrejurare tristă cum ar fi priveghiul la mort sau înmormîntare.

In fine, afară de acestea ne-au parvenit şi cîteva creaţii a căror origine cultă este incontestabilă. Este vorba de cîntecele "Amărîtă turturică" inspirată din "Fisiologul", "Acel fiu de-mpărat mare", inspirat din "Varlaam şi Ioasaf" şi "Tirană străinătate", toate notate de către Anton Pann[19] şi care s-au bucurat -mai ales ca text- de o circula-

ţie destul de mare. Primul cîntec apare, după cît se pare, încă în secolul al XVI-lea, iar al doilea probabil în secolul al XVII-lea[20]; acesta a circulat şi în mediul călugăresc putînd fi întîlnit în manuscrise şi chiar în publicaţii psaltice[21]. In afară de acestea, au mai existat desigur şi alte creaţii medievale, ca baladele de curte. Chiar şi balada "Iovan Iorgovan" este inspirată -cel puţin în parte- din legenda sfîntului Gheorghe şi balaurul[22].Intrînd însă în repertoriul lăutarilor, acestea au fost integrate stilistic în categoria baladelor lăutăreşti, astăzi nemaiputîndu-se deosebi de celelalte.

Cercetînd un număr de 375 cîntece -culese din diferite publicaţii şi din arhiva Institutului de etnografie şi folclor- am constatat următoarea situaţie : pe 70 texte diferite circulă un număr de 125 tipuri melodice. Răspîndirea acestora însă, atît ca tipuri melodice cît şi ca număr de variante, este diferită. Se poate remarca de la început un număr mai mare de tipuri melodice şi mai ales un număr mai mare de variante pe cîteva texte, răspîndite în toată ţara, dar mai ales în Munteania, Oltenia şi Moldova. Pe de altă parte, remarcăm în Transilvania o varietate mai mare de texte dar numărul de tipuri melodice şi de variante pentru fiecare din acestea este mic.

Din punct de vedere muzical, cu puţine excepţii, melodiile sînt creaţii ale unor cunoscători ai muzicii bisericeşti. Aceste creaţii prezintă cîteva straturi, strîns legate de evoluţia muzicii psaltice, iar în cadrul acesteia de categoriile stilistice care stau la baza inspiraţiei lor. O primă categorie de melodii aparţin stilului muzicii psaltice din secolul al.XVII-lea, care -după cum afirmă Gheorghe Ciobanu - era acelaşi pe întreg cuprinsul ţării[23].In această categorie includem în primul rînd psalmii lui Dosoftei,versurile la mort, "Versul la Constantin" şi unele variante ale cîntecului de stea "Trei crai de la răsărit". In schimb,cîntecele "La nunta ce s-a-ntîmplat", "Moisi şi Aaron","Adam dacă a greşit" şi "Acel fiu de-mpărat mare", aparţin stilului muzicii psaltice de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

In afară de melodiile de mai sus, pentru care nu se va găsi poate niciodată un prototip bisericesc, ele folosind numai unele formule şi cadenţe specifice glasurilor bisericeşti, ritmic fiind însă încadrate în tiparele muzicii populare, pentru "Nouă azi ne-a răsărit"[24] şi una din melodiile cîntecului "Ingerul a alergat"[25] se cunosc precis prototipurile.

Trecem peste unele texte care au adoptat melodii de colindă, de romanţă, de cîntec de şcoală şi chiar de cîntec patriotic, pentru a semnala că melodia cîntecului de stea " "Trei păstori se întîlniră" nu este la origine decît un "Marienlied" care circulă la saşii din Transilvania ca şi la germani[26]. Această melodie, ca şi cîntecele de pelerinaj la care ne-am referit, dovedesc tocmai pătrunderea unor melodii luterane şi catolice, după cum vor fi pătruns şi melodii calvine. Cercetările în curs, pe care le întreprindem, vor trebui să lămurească cît de mare este numărul acestor melodii aflate în folclorul românesc.

Am consemnat mai sus cîteva din rezultatele unor cercetări începute mai de mult şi pe care intenţionăm să le continuăm. Necesitatea acestui studiu o vedem în primul rînd pentru lămurirea unei probleme prea puţin cercetată, cum este cea a creaţiilor medievale şi care ne-ar putea ajuta la :

a) clasificarea lor ştiinţifică în cadrul clasificării folclorului românesc ;

b) la cunoaşterea în timp a activităţii în domeniul creaţiei muzicale pe teritoriul ţării noastre, într-o porioadă din care se ştie prea puţin din acest domeniu;

c) la cunoaşterea aportului diferitelor curente cultural-muzicale la apariţia menţionatelor cîntece.

NOTE SI TRIMITERI

1) N.Cartojan - Cărţile populare în literatura românească.II. Epoca influenţei greceşti.Bucureşti,1938, p. 202-219; Dan Simonescu. Cîntece de ştea tipărite înainte de A.Pann, în "Rev.soc.tinerimea română" An LI no.4,dec.1932,p.115.

2) N.Cartojan - Cărţile populare în literatura românească.I, Epoca influenţei sud slave,Bucureşti,1929,p. 56-57.

3) Al.Rosetti - Colindele religioase la români, Anal.Acad.Române,Tom.40,S.II,192I, p. 1 - 80.

4) R.Ghircoiaşiu- Contribuţii la istoria muziciii româneşti. Ed.Muzicală,Bucureşti,1963, p.101-102.

5) N.Drăgan - Hist.de la litterature roumaine de Transyilvanie des origines à la fin du XVIII-è siècle, în "La Transylvanie",Buc.,1938 (Académie Roumaine,Connaissance de la terre et la penée roumaine II), p. 620 - 621.

6) O. Bîrlea - Colindatul în Transilvania, în "Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei" pe anii 1965-1967, Cluj, 1969, p.253-254; G.Breazul,Colindele ... Intîmpinare critică, Ed.Scrisul românesc, Craiova, fără an,(Melos,Culegere de studii muzicale scoase de G.Breazul),p.5.

7) N.Drăgan - Un manuscris calvino-român din veacul al XVIII-lea, Bucureşti,Imprimeria Naţională,1936.(Extras din volumul omagial pentru fraţii Alexandru şi Ion I.Lapedatu),Idem. Hist.de la litte-rature ..., op.cit. p.646.

8) N.Cartojan - Istoria literaturii române vechi,vol.II,Bucureşti, 1942, p. 92.

9) Gh.Ciobanu - Curs de folclor muzical, manuscris.

10) N.Carojan - Istoria literaturii române vechi,op.cit.,p.12o.

11. Din istoria Transilvaniei I,Ed.Academiei,Bucureşti,1960, p. 165 - 166.

Scanned with OKEN Scanner

12) Dan Simonescu - Cîntece de stea tipărite înainte de A. Pann, op.cit.

13) N.Cartojan - Cărţile populare în literatura românească,II. op.cit., p. 186.

14) Ioan Tincovici - Cîntări dumnezeeşti la praznicile Mîntuitorului nostru Isus Hristos şi ale Născătoarei de Dumnezeu şi ale altor sfinţi ce se prăznuesc... şi acum întîia oară la tipariu întru acest chip dat, în Crăiasca tipografiei a Universităţii Ungariei, Buda, 1815 (apud.N.Cartojan, Cărţile pop.în lit.rom.,II,op.cit.p.218)

15) Ioan Thomici - Scurte învăţături pentru creşterea şi buna purtare a tinerimii română, precum şi nişte alese cîntări bisericeşti şi unele cuvioase şi desfătătoare lumeşti ... cu cheltuiala de bun ghen născutului domn, Athanasie Gabrovschi de Apadia, la Buda cu tipografia K.Universitate din Pesta.(apud N.Cartojan,Cărţile populare în literatura românească II,opt.cit.p. 218).

16) O.Ghibu - Scriitorul-ascet Picu Procopie Petrut din Săliste, în "Telegraful Român",1905, nr. 80 şi urm.

17) D.St.Petruţiu - "Mironosiţele". O dramă religioasă din ţinutul Sălişteî, în Anuarul Arhivei de folklore",IV,Bucureşti,1937,p.13-29.

18) N.Cartojan - Cărţile populare în literatura românească II, op.cit., p. 203 - 218.

19) A.Pann - Cîntece de lume, E.S.P.L.A.,1955,nr.lo; 44; 203.

20) D.Găzdaru - Originea şi răspîndirea motivului "Amărîtă turturică în literaturile romanice, Iaşi,1935; N.Cartojan. Cărţile populare.. I, opt.cit., p. 192 - 193.

Scanned with OKEN Scanner

21) Anton V.Uncu - Antologhionul, Bucureşti 1947,p.216-217; Dometie Ionescu. Cîntări religioase,traduse şi compuse de Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi alţi autori,Bucureşti,1989; Biblioteca mănăstirei Arapia, Ms.763.

22) N.Cartojan - Cărţile populare ... II, op.cit.p.157-166; Idem, Istoria literaturii române vechi, op.cit., p. 122.

23) Gh.Ciobanu - Muzica bisericească la români (studiu în curs de apariţie în R.F. Germania).

24) A. Pann - Noul Anastasimatar, Tradus şi compus după sistema cea veche a Serdarului Dionisie Fotino, Bucureşti,1854,p.89-90.

25) D. Sucevanul - Irmologhion sau Catavasieriu musicesc, Iaşi, 1848, p. 82.

26) G.Brandsch - Sibenbürgisch - deutsche Volkslieder.I. Band.Lieder in siebenbürgisch=sächsicher Mundart.Werte umgearbeitete und vermehrte Auflagen der Sammeung "Siebenbürgisch sächsischer Volkslieder.1931.Verlag von Kräfft § Drotleff A.G.Hermamstadt.S.14.

=====

Scanned with OKEN Scanner

RAPORTUL DINTRE MUZICA LITURGICA ROMANEASCA SI MUZICA BIZANTINA

GHEORGHE CIOBANU

Creştinismul este atestat cu certitudine la populaţia daco-romană încă din secolul al IV-lea, dar începuturi mai temeinice de organizare bisericească nu apar decît în secolele IX-X, odată cu cristalizarea primelor formaţii feudale româneşti. Acum se introduce limba slavonă ca limbă de cult şi, concomitent, însăşi cîntarea liturgică folosită de biserica bulgară. Dat fiind faptul că principalele provincii româneşti s-au dezvoltat diferit în decursul secolelor din punct de vedere administrativ, ceea ce a dus la unele deosebiri chiar în cîntarea liturgică, socotim că cele cîteva lămuriri care urmează vor fi bine venite.

Incă din secolul al X-lea, limba slavonă a devenit limbă de cult în toate provinciile româneşti. In Tara Românească şi în Moldova, limba slavonă a fost chiar limbă de stat pînă către sfîrşitul secolului al XVII-lea, ceea ce a permis un contact mai larg cu întreaga lume slavă de rit ortodox.

Concomitent cu această limbă, a circulat în biserica română limba greacă. Nu este vorba de o circulaţie de aceeaşi importanţă şi intensitate ca a slavonei, dar nu poate fi ignorată pentru ceea ce ne preocupă în comunicarea noastră. Trecînd peste inscripţiile în limba greacă, descoperite pe teritoriul României, aducem ca dovadă indiscutabilă a folosirii limbii greceşti de către români Evanghehărul greco-slav, scris în anul 1429 la mănăstirea Neamţul din Moldova (actualmente poate fi văzut la Oxford), ca şi o serie de manuscrise datînd din prima jumătate a secolului al XVI-lea care, din şase doar două sînt bilingve, iar celelalte sînt cu text grecesc. Către sfîrşitul secolului al XVII-lea, limba greacă înlocuieşte în cancelariile domneşti pe cea slavonă, îşi revendică, ca şi slavona, prioritatea în biserică, dar din decada a doua a secolului al XVIII-lea ambele sînt înlăturate de către limba română.

După aceste succinte lămuriri, să vedem ce se ştie concret despre muzica liturgică românească de-a lungul secolelor. Deşi este vorba, pentru întreaga ţară, de aceeaşi muzică de origine bizantină, distingem în mare două zone: a)Tara Românească şi Moldova; b) Transilvania şi Banatul. Ne vom referi la ele pe rînd.

Manuscrisele muzicale existente în bibliotecile din ţară, ca şi ceea ce se practică în timpul de faţă în fostele Principate valah şi moldav, dovedesc că aici a circulat aceeaşi muzică liturgică, nu numai de origine bizantină ci şi strîns legată de evoluţia istorică a acesteia. In România există cîteva manuscrise psaltice, de limbă greacă, care ar putea fi datate din secolul al XIV-lea dacă nu chiar din al XIII-lea, nu se poate preciza însă dacă au fost sau nu scrise pe pămîntul românesc. Dar iată că la sfîrşitul secolului al XV-lea, cînd Moldova cunoaşte o puternică ascensiune politică şi culturală, apare la mănăstirea Putna, situată în partea de nord a ţării, o şcoală muzicală de tip bizantin. Cel mai vechi manuscris **putnean** este încheiat în iunie 1511, autor fiind Evstatie Protopsaltul. In indicaţiile ce preced unele grupuri de cîntări, apar cuvinte articulate româneşte, ca : aliluiarele, Kratimele, filtele, ceea ce atestă originea română a autorului. Ceva mai mult, la finele manuscrisului (f.158 r) se arată că acesta este alcătuit "din creaţiile mele"("ot tvorenia svoju"). Această specificare dezice afirmaţia Rainei Pelikarova Verdeil - că acest manuscris - la care se referă în lucrarea sa - nu ar fi decît o copie de pe altul mai vechi de origine bulgară. Această şcoală de la Putna a dăinuit aproape un secol, a fost cunoscută în Polonia, a avut răsunet în muzica medievală rusească, după cum dovedesc acei "raspev putneaskij" care - ca şi raspevii : bălgarskij, grečskij, kievskij etc, erau folosiţi prin secolul al XVIII-lea drept "cantus firmus" în creaţiile polifonice religioase. Existenţa acestor "raspevi" pledează pentru unele trăsături stilistice proprii cîntărilor putnene.[1)]

1) Cercetarea acestor trăsături fac obiectul unui studiu în curs de efectuare.

In secolul al XVI-lea începe traducerea şi publicarea cărţilor de cult în limba română. Intr-o vreme în care - cu rari excepţii - numai greaca, latina şi slavona erau recunoscute ca limbi oficiale de cult, asemenea traduceri echivalau cu adevărate acte revoluţionare, In anul 1567, se hotăreşte, în Transilvania, înlocuirea limbii slavone în cult cu limba română; din anul 1650 avem atestată cîntarea Canonului Paştelui, la Tîrgovişte - pe atunci reşedinţă domnească - în limba română; iar în anul 1657 ia fiinţă, la Făgăraş - în sudul Transilvaniei - o şcoală de institutori în care se preda cîntarea în limba română ca la Caransebeş şi Lugoj, oraşe situate în Banat.

Deşi dispunem de date certe - după cum se vede - privind folosirea cîntării în limba română anterior secolului al XVIII-lea pînă în prezent nu s-a descoperit nici un manuscris din acea perioadă. Perioada de înflorire culturală, care a avut loc la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui următor, atrage după sine o intensă activitate muzicală, atît în domeniul învăţămîntului cît şi al creaţiei. Apar numeroşi creatori, ca : Filothei sin Agăi Jipei, Grigore Bunea, Sărban Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Ion sin Radului Duma Braşovean etc., care ne-au lăsat numeroase compoziţii în stilul psaltic al epocii lor. Dar cînd Filothei sin Agăi Jipei specifică la "Canonul Florilor" - termenul este popular, în loc de "Canonul stîlpărilor" - aflat în manuscrisul său intitulat "Psaltikie rumănească" (încheiat în decembrie 1714) că este "pre glasul cel rumănesc că iaste mai lesne şi mai frumos", nu are în vedere numai textul românesc ci şi ceea ce la începutul secolului al XIX-lea se va numi "Vechiul caracter naţional" al cîntării bisericeşti, prin care se înţelege mai întîi adaptarea cîntării la spiritul limbii române, apoi anumite formule melodice şi cadenţe apropiate de ceea ce practica poporul. Totul devine clar dacă avem în vedere că fiecare limbă are muzicalitatea ei de la a cărei influenţă nu se poate sustrage total nimeni. De aceasta nu a scăpat nici Evstatie Protopsaltul, care a compus în limbile slavonă şi greacă şi care supune la modificări - mai ales în ceea ce priveşte intervalele utilizate - cele cîteva cîntări preluate după alţii.

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru se va vedea şi mai clar în cîntările liturgice publicate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în mare parte traduceri după cele greceşti dar şi creaţii autohtone; în care între linia melodică şi accentele expresive ale textului se stabileşte un acord perfect. Acelaşi "caracter naţional" se întîlneşte în unele cîntări - de altfel puţine la număr - pe care deocamdată nu le-am întîlnit în practica popoarelor vecine şi care ni s-au păstrat în manuscris, sau au fost introduse "pentru memorie" - cum se specifică - în unele publicaţii. Dintre acestea menţionăm : Mărimurile sau Velicenuiile, numite uneori Pripele, care se cîntă după Polieleu; Catavasiile Stîlpărilor sau Catavasiile Naşterii Domnului. Acestea din urmă sînt influenţate, în mod evident, de muzica populară tradiţională.

Ne-am referit pînă acum la muzica oficială - dacă-i putem spune aşa - predată în şcoli şi consemnată în manuscrise. Aceleaşi ehuri bizantine au circulat însă şi pe calea orală, asemenea creaţiilor populare, dezvoltîndu-se oarecum diferit. De această muzică, care nu a fost consemnată în manuscrise - dar care a început să fie culeasă în prima jumătate a secolului trecut - putem lua cunoştinţă doar în mod indirect din Colindele, Cîntecele de stea şi de Vicleim şi din Cîntările de mort (versuri) de origină bisericească pe care le putem întîlni circulînd în timpul de faţă.

Dar mai mult decît în Valahia şi Moldova, acest fenomen se întîlneşte în Transilvania şi Banat. Tocmai datorită transmiterii orale şi influenţei populare - în parte însă şi influenţei muzicii liturgice sîrbeşti - se datoreşte conturarea cîtorva zone, şi anume :

1. - Partea de sud - vest şi de vest (Banatul cu Aradul şi Crişana) în care muzica liturgică se apropie de cea practicată în biserica sîrbească, dar se resimte şi de influenţa populară şi a muzicii liturgice din sudul Transilvaniei.

2. - Partea de nord a Transilvaniei, în care Braşovul şi împrejurimile au fost din totdeauna - după cîte se pare influenţate de muzica liturgică din Tara Românească, în timp ce Sibiul prezintă un amestec evident de muzică psaltică medievală, de muzică pătrunsă aici după reforma lui Chrisanth şi de

Scanned with OKEN Scanner

cîntarea din Banat.

3. - Centrul şi nordul Transilvaniei, în care cîntarea s-a îndepărtat tot mai mult de cea bizantină, iar influenţa populară este şi mai evidentă. Se recunoaşte totuşi uşor substratul bizantin al cîntării.

Pentru toate aceste zone, remarcăm o mai mare uniformitate a cîntărilor, lipsa stihurilor, irmologic şi papadic, pe care le întîlnim în Tara Românească şi în Moldova. Poate că nu este lipsit de interes să menţionăm că, în unele locuri din Transilvania, există slujbe liturgice mai scurte pentru timp de iarnă, şi mai lungi pentru timp de vară. La scurtarea sau lungirea slujbei contribuie desigur şi muzica, prin tempo-ul în care este executată, cît şi prin caracterul ei silabic sau melismatic.

In concluzie, ne permitem să subliniem că, cu toată varietatea sa explicabilă pe de o parte prin condiţiile istorice de dezvoltare ale poporului român, iar pe de altă parte prin caracterul scris sau oral al transmiterii sale - muzica liturgică românească are la bază, în ansamblul ei, muzica bizantină. Nici pe întreg cuprinsul ţării, şi nici întru totul, nu urmează însă absolut întocmai canoanele ehurilor bizantine, ci prezintă şi trăsături proprii.

======

ORIGINEA MODURILOR MEDIEVALE. RELAŢIA LOR CU MUZICA ANTICĂ GREACĂ.

GABRIELA OCNEANU

Faţă de raportul între muzica elină şi cea medievală bizantină[1] şi gregoriană[2] există în muzicologia contemporană trei poziţii diferite :

a) Considerarea că muzica medievală cultă îşi are originea în cea greacă veche. Această concepţie, aplicată la problema modurilor, se traduce prin aceea că modurile medievale au fost preluate de la greci integral, dar cu numele topice schimbate.

Această atitudine, care rezultă din compararea doar a teoriei eline cu cea medievală, este deja veche şi depăşită, dar, din păcate, mai persistă în unele lucrări de teorie generală, sau în cele referitoare la modurile din diferite epoci[3].

b) Negarea aproape totală a existenţei unor raporturi între muzica greacă veche şi cea medievală. Această idee rezultă din observarea dezacordului dintre teoria elină şi practica muzicală medievală[4].

c) Sesizarea continuităţii reale între practica muzicală a vechii Grecii (integrată în cea a întregii lumi antice) şi cea a Evului mediu. Odată cu aceasta se relevează discrepanţa dintre teorie şi practică atît în cultura elină cît şi în cea medievală[5].

Vom căuta să demonstrăm în cele ce urmează justeţea acestei opinii, explicîndu-le totodată şi pe celelalte două anterioare. In scrierile teoretice medievale care se referă la muzica de cult a acelei epoci se clasifică melodiile în opt grupe numite ehuri bizantine sau tonuri gregoriene. Ele poartă nume topice[7], ca acelea de : dorian, frigian, lidian, mixolidian, hipodorian, hipofrigian, hipolidian şi hipomixolidian, care în apus apar începînd cu sec. al IX-lea al erei noastre, iar la bizantini începînd cu sec. al XIII-lea. Această nomenclatură fusese prezentă şi în lucrările privitoare la muzica elină, ce aparţinuseră unor filozofi şi oameni de ştiin-

ţă. Ea era atributul armoniilor, aspectelor octavei şi tonurilor din teoria elină.

Existenţa acestor nume topice în toate cele trei culturi muzicale(elină,bizantină şi gregoriană)reprezintă o trăsătură de unire între ele. Fondul acestei corespondenţe a fost însă în mod eronat considerat în trei momente ale evoluţiei teoriei muzicale :

a) cînd numele topice, proprii iniţial armoniilor platoniciene s-au aplicat aspectelor octavei şi tonurilor din teoria elină ;

b) cînd au fost preluate de către teoreticienii medievali, aplicate practicei muzicale deja cristalizate a epocii lor ;

c) în sfîrşit, în secolul al XIX-lea, cînd au început să fie studiate retrospectiv.

Pentru a vedea care sînt erorile şi în ce constau adevăratele raporturi între cele trei sisteme modale trebuie să cunoaştem caracterele fiecăruia în parte, ce este comun tuturor şi ce le desparte.

In teoria muzicală greacă veche numele topice apar legate de trei noţiuni diferite : armonii, aspecte şi tonuri.

Cea mai veche dintre ele este armonia ; ea însă nu aparţine numai teoriei muzicale, ci reprezenta în gîndirea atotcuprinzătoare a epocii o punte de legătură între spiritul uman, muzică şi cosmos, pe baza unor corespondenţe între raporturi numerice[9].

In toate cele trei sfere de referinţă armonia semnifica o manieră de a apropia între ele elemente contrarii. In muzică a armoniza însemna a unifica intervale diferite,a stabili între ele consonanţe; în concepţia pitagoriciană armonia definea octava ca reuniune de două tetracorduri, în concepţia platoniciană armonia se referea la nişte scări neregulate cu un anume ethos, ceea ce ne face să vedem că aceste scări erau legate de anume formule caracteristice şi comportau convenţii de execuţie precise ; această concepţie e singura capabilă să justifice textele platoniciene[10].

Ipoteza lui Jacques Chailley cu privire la asocierea armoniilor platoniciene cu anumite formule muzicale caracteristice este deosebit de interesantă. Teoria greacă ulterioară, care nu mai vorbeşte despre armonie nu va mai implica astfel de interpretări; în schimb, principiul creării melodiilor şi grupării lor după anumite tipare melodice cu un anume ethos este întîlnit în raga-urile indiene şi makam-urile arabe.[11] Tradiţia muzicală a acestor popoare orientale este legată de aceea a vechii Grecii, atît datorită poziţiei geografice, cît şi datorită gradului înaintat de dezvoltare a culturii Orientului antic.[12] Aşa cum au asimilat tradiţia orientală în alte domenii ale vieţii spirituale, elinii au preluat-o şi pe cea muzicală.

Dacă în teoria muzicală greacă principiile comune cu muzica orientală sînt incluse în armonii, în practică aceste principii se concretizează în nomos-ul grec. Pe lîngă accepţiunile mai cunoscute ale termenului, există şi aceea după care nomos era o "melodie inventată în trecut şi transmisă din generaţie în generaţie"[13]. O. Tiby presupune că această melodie era "un cîntec foarte simplu, o urzeală constituită dintr-o scurtă succesiune de note esenţiale ca semnificaţie melodică, pe care muzicienii o prelucrau de la o epocă la alta; în acest scop ei utilizau procedeuri analoage acelora ale compozitorilor noştri cînd scriu o suită de variaţiuni pe o temă originală sau împrumutată".

Acest principiu, al creării melodiilor antice şi a celor actuale orientale prin variaţia unor tipare de bază tradiţionale asociate unui ethos specific, se explică prin : a) caracterul spontan şi improvizatoric al actului creator în culturile muzicale respective; b) circulaţia acestei muzici pe cale orală[14]; c) necesitatea unei mai directe comunicări cu publicul. Pentru omul antic era mai plăcut să asculte ceva cunoscut, să urmărească pe executant, să cînte odată cu el. Aceasta explică totodată şi caracterul conservator, mobilitatea redusă a vechii muzici[15].

In practica muzicii bizantine şi gregoriene vom regăsi aceste principii fundamentale de creaţie muzicală care au constituit trăsătura de unire între practica vechii Grecii şi ,

a Orientului antic şi între antichitate şi Orientul actual. Mai mult, etnomuzicologii afirmă prezenţa unor atari principii şi în creaţia muzicală folclorică[16].

Din nefericire teoria muzicală clasică ulterioară gîndirii platoniciene nu va mai oferi nici o bază pentru interpretări ca acelea pe care le face Jacques Chailley în legătură cu armonia. Tocmai această teorie va fi redescoperită de Evul mediu şi aplicată forţat la practica proprie lui, atunci cînd ea era deja constituită. Aceasta va fi una din cauzele pentru care muzicologi de bună credinţă vor nega orice apropiere între muzica medievală şi cea elină.

In teoria greacă ce porneşte din epoca lui Aristoxene (sec. IV-III î.e.n.) noţiunile care o înlocuiesc pe aceea de armonie sînt aspectele octavei şi tonurile corespunzătoare lor.

Aspectul îl constituiau "intervalele cuprinse în interiorul unei consonanţe în ordinea în care ele se prezintă[17]. Consonanţele fiind octave, cvinta şi cvarta, se stabileau şapte aspecte ale octavei, patru ale cvintei şi trei ale cvartei. Celor şapte aspecte ale octavei li s-au aplicat unele din numele topice ale armoniilor platoniciene :dorian, frigian, lidian, mixolidian, adăugîndu-se în mod speculativ alte trei denumiri - hipodorian, hipofrigian, hipolidian[18]. Tabloul celor şapte aspecte ale octavei[19], din care se ia numai partea diatonică, este considerat astăzi ca reprezentînd modurile greceşti. El conţine în general schematismul noţiunii clasice de mod, înţeles ca scară octaviantă, care în realitate nu corespunde decît muzicii sec. al XVIII-lea.

De la Aristoxene teoria greacă intră în discordanţă cu practica, pe care caută s-o "raţionalizeze", ajungînd însă la nişte abstracţiuni. "Această teorie, neputînd coincide cu sistemul utilizat de muzicieni, a inventat compromisuri şi aceasta explică multiplicitatea raporturilor propuse pentru fiecare mod"[20].

A treia noţiune din teoria greacă care ne mai interesează deocamdată este aceea de ton sau trop (gr.tonas sau tropos). "Tonurile sînt un sistem de transpoziţie similară ce-

lui modern, care permite să aducem toate modurile la o înălţime practicabilă de către executanţi şi instrumente"[21]. J. Chailley explică că tonul ar fi - în accepţiunea modernă-armura care convine ca înălţime fiecăruia din cele şapte aspecte ale octavei[22].

Comparînd diagramele aspectelor şi tonurilor se observă că în cadrul aceluiaşi ton aspectele se ordonează descendent, pe cînd, pentru acelaşi aspect, tonurile se înşiruie ascendent[23].

Boetius, ultimul dintre apologeţii teoriei eline, reproduce diagrama tonurilor de înălţime, fapt pentru care mai tîrziu se va considera că el "a citit invers numirile modurilor greceşti". Recent A.Auda şi Potiron au descoperit urma greşelii în "Alia musica", primul tratat teoretic despre muzica medievală apuseană (sec. al IX-lea sau mai curînd al X-lea e.n.).

Teoria muzicală, din primele şase secole ale erei noastre, care se rupsese chiar de practica muzicală greacă veche la care se referea, era cu atît mai străină de muzica practică a noii ere ce se plămădea. Această muzică servea cultului religios nou, creştin, şi va sta la baza muzicii bizantine şi gregoriene.

Pornind din Asia Mică (Palestina), primii practicanţi ai acestui cult au avut la îndemînă melodiile de tip oriental ale sinagogii ebraice[24]. Noua religie s-a răspîndit foarte curînd la popoare diferite din Asia Mică, Egiptul de nord, Europa sud-estică şi vestică. Caracterul cosmopolit al noii religii a contribuit ca în psalmodierea şi imnurile ebraice trecute în practica creştină să se asimileze curînd trăsături stilistice de origini diverse[25]. Aceasta cu atît mai mult cu cît în primele sale secole de existenţă ilegalitatea noului cult, ca şi practicarea lui în rîndurile oamenilor simpli determina transmiterea orală a ritualului şi a muzicii legate de el[26].

Oficializarea religiei (în sec. al IV-lea al erei noastre) a dus probabil la o restrîngere a fluctuaţiei melodiilor de cult, dar caracterul oral şi improvizatoric nu va dispare nici din monodia bizantină şi gregoriană.

In decursul practicării acestei muzici se cristalizează însă anumite tipare de construcţie melodică, de unde apare necesitatea unei clasificări a melodiilor de cult pe baza acestor tipare. Primul autor cunoscut al unei atari clasificări a fost Sever din Antiohia în secolul al VI-lea al erei noastre. Lucrarea sa se numea "Octoechoa" deoarece cuprindea cîntările de cult împărţite în opt ehuri (a se vedea mai departe ce este un eh)[27].

In secolul al VIII-lea, Ion Damaschinul, considerat mult timp drept primul autor al unui "Octoechos", alcătuieşte o antologie cu acelaşi titlu, după modelul lui Sever din Antiochia[28].

Fără a putea afirma ceva precis, se pare că au existat clasificări analoage şi în apusul Europei, că erau făcute după formulele melodice caracteristice ale cîntărilor şi după sunetele lor finale şi că "echos" era tradus prin "tonus" (J.Chailley).

In toată această perioadă de configurare a structurilor monodiei medievale teoreticienii nu se ocupau încă de ele ; (lucrările mai sus citate rămîn nişte culegeri de melodii cu finalitate practică). Explicaţia acestui fapt se află probabil în aceea că "muzica bizantină fiind parte a serviciului divin, nu era materie de speculaţie"[29], afirmaţie ce poate fi valabilă şi pentru muzica gregoriană.

Abia în secolul al IX-lea sau al X-lea apare în apus un tratat teoretic care vorbeşte despre muzica medievală, intitulat "Alia musica" şi care prezintă un tablou al celor opt tonuri gregoriene. Acestea sînt însă confundate cu tonurile din teoria greacă redescoperită după trecerea a 300 - 400 de ani de la ultimul ei apologet, Boetius. (El tradusese noţiunea greacă de "tonos" sau "tropos" de înălţime despre care am vorbit prin "tonus","tropus" şi un al treilea echivalent latin "modus"). Intrucît diagrama "tonos"-urilor greceşti era: dorian, frigian, lidian, mixolidian Δ Φ Λ M (vezi tabloul nr.5) şi "tonus"-urile gregoriene au primit numele topice în aceeaşi ordine ascendentă Δ Φ Λ M a finalelor lor[30].

In răsărit tratatele teoretice vorbesc despre o muzică greacă care a dispărut complet începînd cu secolul al VI-lea, deplîngînd această stare de lucruri (E.Wellesz). Ele nu pomenesc însă nimic despre muzica eclesiastică bizantină. Regretul pentru dispariţia muzicii vechi eline creşte cu cît ne apropiem de sec. al XII-lea, secolul renaşterii elenistice. Nicolas Mesarites ne informează că în şcoala de la Constantinopol se învăţa în acest timp pe de o parte vechea teorie greacă, iar pe de altă parte elevii îşi însuşeau practic o cîntare despre care E.Wellesz afirmă că era cea bizantină.

In sec. al XIII-lea se caută o apropiere între teoria greacă şi practica bizantină care se baza pe cele opt ehuri ale lui Sever din Antiohia şi Ion Damaschinul. Acestea din urmă vor primi din acest moment numele topice greceşti aşa cum se întîmplase cu trei sute de ani înainte cu tonurile gregoriene[31]. Nomenclatura elină nu va apare însă niciodaţă în manuscrisele bizantine, ci doar în tratatele teoretice.

Pînă la înzestrarea lor cu acest nume topice, ehurile şi tonurile purtau doar numere de ordine greceşti respectiv şi latineşti. In manuscrisele bizantine numerele de ordine vor rămîne şi în continuare singurele puncte de reper ale ehurilor, repere necesitate de relativitatea notaţiei neumatice[32].

Faptul că ehurile şi tonurile vor purta de aici înainte numele topice nu înseamnă că ele ar corespunde aspectelor octavei greceşti (luate mai tîrziu drept "moduri"), aşa cum se considera în mod obişnuit. Un aspect se apropie de eh sau ton doar în măsura în care toate presupun o scară.

Eh sau ton nu înseamnă însă doar o scară, ci pe lîngă aceasta, un tipar melodic caracteristic, asociat cu un anumit ethos[33]. Melodiile aparţinînd aceluiaşi eh sau ton conţin formule melodice comune, care pot fi iniţiale, mediane şi, mai ales, finale. Ele diferă de la un eh sau ton la altul, putînd fi clasificate în opt tipuri principale. Trebuie însă menţionat că în cadrul aceluiaşi eh formulele melodice specifice pot varia dela o melodie la alta. Deasemeni trebuie luat în considerare că unele formule melodice pot fi găsite

în ehuri diferite[34].

Aceste menţiuni ne atrag atenţia asupra faptului că pentru a nu-i sărăci conţinutul, noţiunea de eh sau ton nu trebuie privită rigid.

Iată deci că principiul construcţiei melodiei prin tipare variaţionale este adevăratul şi fundamentalul caracter comun al culturilor muzicale monodice (antice, medievale şi postmedievale, ca şi cele ale orientului de azi), care, prin marea lui arie de răspîndire, justifică necesitatea cunoaşterii lui.

Această cunoaştere poate înlătura şi a treia eroare pe care a comis-o teoria cu privire la structura melodiei antice şi medievale.

In secolul al XVIII-lea în muzica cultă a Europei s-a cristalizat definitiv sistemul tonal. La acesta s-a ajuns în decursul evoluţiei polifoniei printr-o restrîngere treptată a variatelor tipuri de structuri melodice doar la două; majore şi minore; pentru aceste tipuri s-a încetăţenit termenul de moduri. Această sărăcie "modală" era însă compensată de posibilităţile largi de exprimare pe care le oferea dimensiunea vertical - armonică.

In contextul epocii clasice însăşi noţiunea de mod s-a restrîns la înţelesul de scară octaviantă, cu cele două aspecte principale determinate de succesiunea tonurilor şi semitonurilor în cadrul unei octave (peste octavă succesiunea se repeta identic ca formă şi sens) pentru scara majoră şi pentru scara minoră (naturală).

Prin prisma acestei teorii clasice despre moduri au fost reinterpretate mai tîrziu structurile melodice din toate epocile. Eroarea a constat în înlocuirea tuturor noţiunilor teoriei antice şi medievale privitoare la melodie prin noţiunea uniformizantă de mod, utilizată în sensul clasic arătat. S-a vorbit din acest moment de existenţa a opt moduri medievale care ar fi preluate de la greci doar cu nume

topice

schimbate prin aşa-zisa "inversare" a lui Boetius. Acest punct de vedere trebuie total înlăturat din studiul sistemelor muzicale antice şi medievale.

In cercetarea acestora trebuie luat în considerare faptul că pe lîngă folosirea variată a unor tipare melodice de bază, sistemele muzicale monodice au comună şi înzestrarea fiecărui grup de tipare cu o anumită semantică.

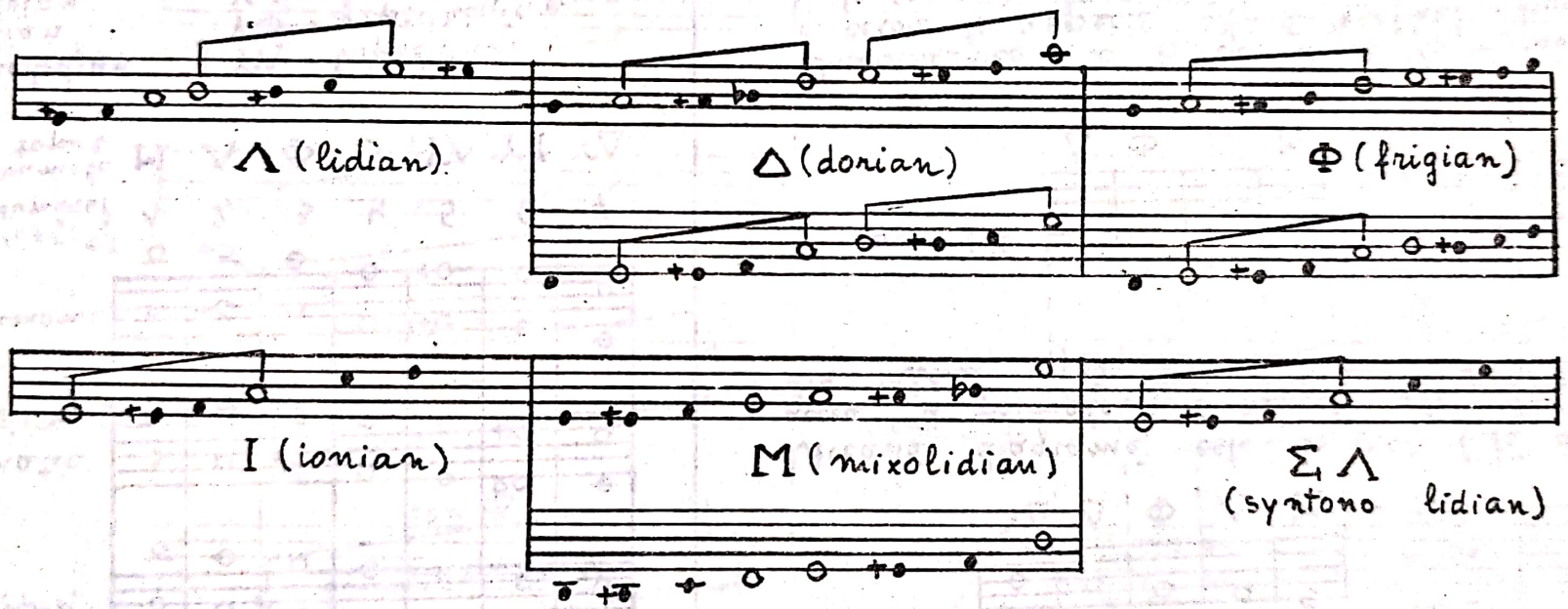
Ambele principii fundamentale ale muziçii monodice nu figurează însă în teoria referitoare la ele. Singură noţiunea de armonie din teoria greacă reflectă aceste principii (unul explicit, cel de ethos, celălalt implicit, dedus de muzicologii de azi prin analogie cu alte sisteme). Ea însă, aşa cum am văzut, n-a lăsat teoriei ulterioare decît numirile topice.

In schimb aspectele octavei greceşti au alte puncte compune cu ehurile şi, parţial, cu tonurile medievale : a) referirea la o anumită scară în înţelesul ei cel mai general, acela de succesiune de intervale; b) construcţia fiecărei scări, pornind de la unităţi melodice de patru sau cinci sunete numite sisteme; c)apartenenţa scărilor sau a unor variante ale lor la trei genuri diferite : diatonic, cromatic şi enarmonic. Această ultimă particularitate, deşi nu apare nici în teoria nici în manuscrisele gregoriene cu notaţie pe portativ, este însă presupusă pe baza existenţei unui trunchi oriental comun, din care s-a ramificat şi muzica bizantină şi cea gregoriană. Problema scărilor, sistemelor şi genurilor proprii culturilor monodice o vom trata în altă lucrare în care vom dezbate mai în amănunt şi vom exemplifica şi principiul variaţiei tiparelor melodice.

Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 1 (J. Chailley)

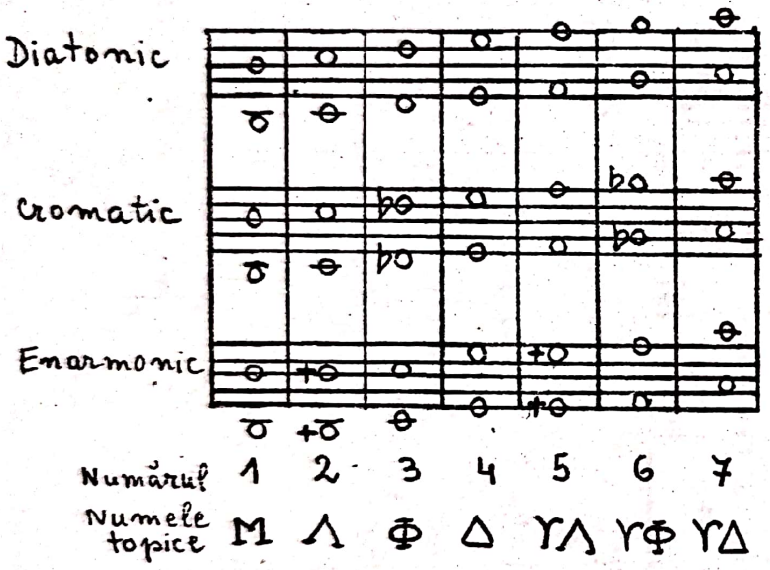
Cele 6 armonii ale lui Platon transmise de Aristides Quintilianus (sec II e.n.); acolo unde sînt două transcrieri, prima corespunde notației lui Aristide iar a doua, transpusă, facilitează comparația cu tabloul 3.



Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 3 (J. Chailley)

Numele topice ale celor 7 aspecte ale octavei

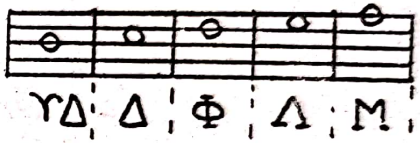


M = mixolidian
Λ = lidian
Φ = frigian
Δ = dorian
ΥΛ = hipolidian
ΥΦ = hipofrigian
ΥΔ = hipodorian

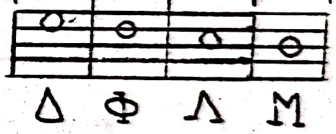
Acest tablou se găsește la autorii alexandrini: Cleonides (sec. II e.n.), Gaudentius și Aristides (sec. II sau III), Bachius (sec. III sau IV)

TABLOUL 5 (J. Chailley)

Cele 5 tonuri (sau tropi) ale armonicienilor în timpul lui Aristoxene (sec. IV î.e.n.)



Această diagramă este inversă față de aceea a primelor 4 aspecte ale octavei din tabloul nr. 3.

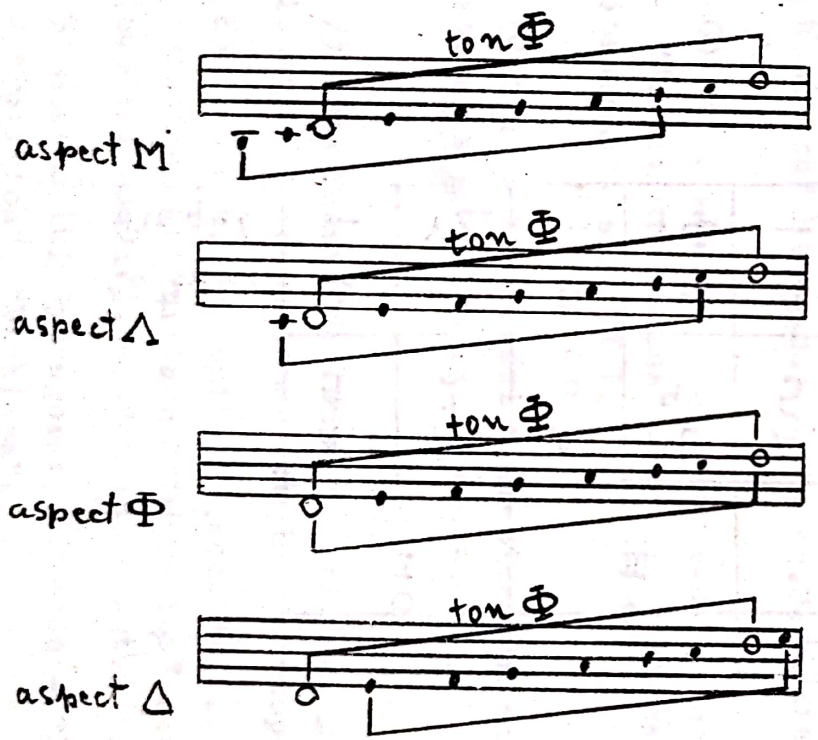


Inversiunea se referă doar la numirile celor 4 aspecte fără prefixul „hipo" și la sensul ascendent sau descendent al celor două diagrame, fără o corespondență a înălțimilor.

Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 5 a.

Același ton Φ - aspecte ΔΦΛM



Același aspect Φ - tonuri ΔΦΛM

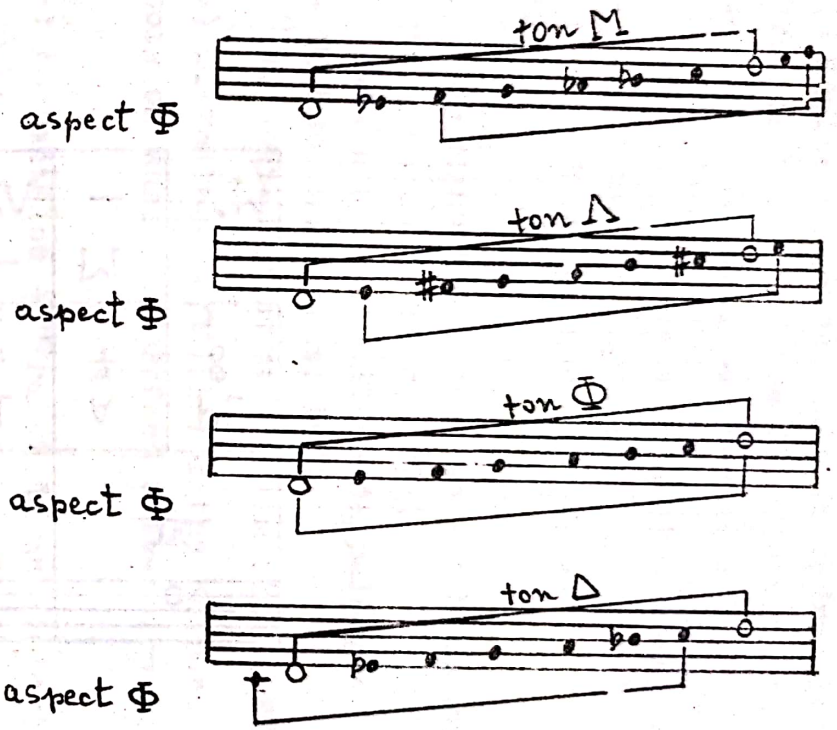
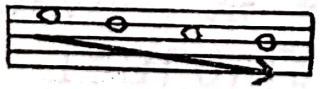
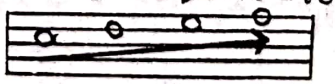


Diagrama.

Aspectele ΔΦΛM în tonul Φ



Aspectul Φ în tonurile ΔΦΛM



Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 19 (J. Chailley)

Numirile grecești ale celor 8 tonuri ecleziastice în „Alia Musica"
(sec. IX sau X)

Finale	I		II		III		IV	
	A. 1	PL. 2	A. 3	PL. 4	A. 5	PL. 6	A. 7	PL. 8
Autentic	Δ	—	Φ	—	Λ	—	Μ	—
Plagal	—	ΥΔ	—	ΥΦ	—	ΥΛ	—	ΥΜ

Scanned with OKEN Scanner

NOTE SI TRIMITERI

1) Muzica ce se dezvoltă în cadrul Imperiului bizantin; vezi "Muzica bizantină" de Gh. Ciobanu, în Studii de muzicologie vol. VI, Ed. Muz. Bucureşti, 1970.

2) Muzica practicată în cultul Europei apusene, în organizarea căreia un rol important l-a avut Papa Grigore în sec. VI-VII; vezi "Arta gregoriană" de A. Gastoué, Ed.Muz.,Bucureşti, 1967.

3. L.Bourgault - Ducoudray - "Etude sur la musique ecclésiastique grecque", Paris, 1877.

I.D. Petrescu - Etude de paléographie musicale bysantine - Ed.Mus. Bucharest, 1967.

M. Negrea :"Tratat de armonie" , Ed.Muz., 1958.

4) E. Wellesz - "Music of the Eastern Church" în New Oxford History of Music II, Oxford University Press,London, 1961.

5) A. Daniélou - "Traité de musicologie comparée", Ed. Herman, Paris, 1959 ; J.Chailley - "L'imbroglio des modes", Ed.Alphonse Leduc, Paris, 1906 ; E. Wellesz - "The History of Byzantine Music and Himnography,2", ed.University Press,Oxford, 1961.

6) "Alia musica" - anonim, sec. IX sau X; Aurelian de Réomé - "Musica disciplina", sec. IX ; Hucbald - "De harmonica institutione", sec. IX-X.

(Citäm numai lucrări tepretice din secolele IX-XI căci aceasta este perioada de fixare teoretică a tonurilor gregoriene).

7) Nume legate de locul de origină, real sau presupus, al fiecăruí fel de melodie (de la gr. "topos" = loc).

8) Ptolomeu, "Armonikon" (sec. II. e.n.), Cleonides (sec.II), Aristides Quintilianus "De musica" (sec.II sau III), Bacchius (sec.III sau IV), Gaudentius (sec.II sau III).

9) Scoala lui Pythagoras ; Platon - "Timaeus","Legi"; Aristotel - "Politica", "Probleme".

10) J.Chailley - op. citate; vezi tabloul său nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

11) Raga şi makam sînt noţiuni actuale, dar reprezintă o veche tradiţie; ele implică o scară muzicală, anumite tipare melodice şi o anumită stare emoţională ; vezi E. Wellesz - History of Byz.Music and Himn; J.Chailley -op.cit.

12) L.Bourgoult - Ducoudray - "Etudes sur la musique ecclésiastique grecque", Paris, 1877; A. Daniélou - op. citate; R.Chircoiaşiu - "Contribuţii la istoria muzicii româneşti", care adaugă la această înrudire şi vechile popoare de pe pămîntul ţării noastre (cap.II).

13) O Tiby - "La musique dans l'antiquitè classique" în Histoire de la musique 1, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1960.

14) a)şi b) E. Wellesz - "Music of the Eastern Church".

15) Aristotel - "Probleme" (citat de O. Tiby)

16) Gh. Ciobanu - "Istoricul clasificării modurilor" Muzica 3 şi 4, Bucureşti, 1954.

17) J. Chailley - op. citate.

18) In Evul mediu prefixul "hipo" se va aplica celor patru ehuri sau tonuri "plagale" (derivate); Grecii însă nu cunoşteau această noţiune , pentru ei "hipo" însemnînd(iniţial) doar "dedesubt", mai jos ca înălţime (vezi J.Chailley -op. citatè).

19) Tabloul nr. 3 din J. Chailley, op. cit.

20) A. Daniélou, op. cit.

21) Idem

22) J, Chailley - tabloul nr. 5; aici tonul hipodorian (Γ Δ) are sensul iniţial grecesc despre care am vorbit mai sus (vezi 18).

23) Vezi tabelul 5 a); am ales pentru demonstraţie aspectul 3 frigian (din tabelul 3), tonul corespunzător frigian şi octave re - re' ; ne-am limitat la cele patru aspecte şi tonuri principale (Μ Λ Φ Δ)

24) Gh. Ciobanu - "Muzica bizantină"; R.Chircoiaşiu - op. cit.; E.Wellesz - "Music of the Eastern Church".

Scanned with OKEN Scanner

25) A. Daniélou - op. cit.

26) E. Wellesz - "Mus. of. the East. Church".

27) " " " " " " " ; Gh. Ciobanu - "Muz.bizantină".

28) "Octoechos"-ul lui Ion Damaschinul conţine melodiile în notaţie aghiopolitană (una dintre cele mai vechi notaţii bizantine); R.Chircoiaşiu - op. cit.

29) E. Wellesz - "The Hist.of. Byz. M.and H."

30) J. Chailley - tabloul nr. 19 care denotă că un ton autentic avea aceeaşi finală ca şi plagalul său (noţiunile de autentic şi plagal proprii teoriei medievale nu le discutăm în această lucrare).

31) J. Chailley - op. cit.

32) protos - protus (1), deuteros - deuterus (2), tritos - tritus (3), tetrardos - tetrardus (4); în manuscrisele bizantine semnele ehurilcr sînt tocmai numerele lor de ordine (cifrele greceşti modificate grafic în decursul timpului) - vezi I.D.Petresco "Etudes de paléographie musicale byzantine", Ed. mus. Bucharest, 1967.

33) E. Wellesz - "The H.of.B.M and H."; R. Chircoiaşiu - op. cit.

34. E. Wellesz - "The H.of. B.M and H." ; Gh.Ciobanu - "Muz.biz."; A. Gastoué - op.cit. ; I.Popescu - Pasăre - "Principii de muzică bisericească orientală", Bucureşti,1942; G.Breazul "Muzica primelor veacuri ale creştinismului" în "Raze de lumină" nr. 5, Bucureşti, 1934; H. Pctiron - "La modalité grégorienne", Paris, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

B I B L I O G R A F I E

1.- Bourgault - Ducoudray, L. - Étude sur la musique ecclésiastique grecque, Paris, 1877.

2.- Chailley, Jacques, - L'imbroglio des modes, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1960.

3.- Ciobanu, Gh. - Muzica bizantină, în Studii de muzicologie, vol. VI, Ed. Muz. Bucureşti, 1970.

4.- Ciobanu, Gh. - Muzica bisericească la români, în Biserica ortodoxă română.

- Istoricul clasificării modurilor, în Muzica nr. 3 şi 4, Buc., 1954.

5.- Daniélou Alain - Traité de musicologie comparée, Ed. Herman, Paris, 1959.

6.- Eisicovitz, Max - Polifonia vocală a Renaşterii, Ed. Muz., Bucureşti, 1966.

7.- Gastoué, Amédé - Arta gregoriană, Ed. Muz., Buc., 1967.

8.- Chircoiaşiu, Romeo - Contribuţii la istoria muzicii româneşti, Ed. Muz., Bucureşti, 1963.

9.- Husti, Ion - Criteriile clasificării modurilor populare, în Lucrări de muzicologie, Cluj, 1965.

10.- Iuşceanu, Victor - Moduri şi game.

11.- Lungu, N., Costea, Gr., Croitoru, I. - Gramatica muzicii psaltice, Ed. Inst. Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Buc., 1951.

12. Negrea, M. - Tratat de armonie, Ed. muzicală, 1958.

13. Panţîru, Gr. - Notaţia şi ahurile muzicii bizantine, Ed. muzicală, Bucureşti, 1971.

14.- Petrescu, I.D. - Étude de paléographie musicale byzantine, Ed. mus., Bucharest, 1967.

15.- Popescu-Pasăre, I. - Principii de muzică bisericească orientală, Bucureşti, 1942.

Scanned with OKEN Scanner

16.- Tiby, O - La musique dans l'antiquité classique, in Histoire de la musique 1,Encyclo - pédie de la Pléiade, Gallimard, 1960.

17.- Wellesz, E. - The History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd ed., University Press, Oxford,1961.

18.- Wellesz, E. - La musique byzantine, in Histoire de la musique, op. cit.

19.- Wellesz, E. - Music of the Eastern Church, in New Oxford History of Music II, Oxford University Press, London, 1961.

=====

RITMUL AKSAK IN MUZICA POPULARA ROMANEASCA

ADRIAN DIACONU

Ritmica populară a intrat relativ tîrziu în sfera preocupărilor compozitorilor, care, în dorinţa de îmbogăţire a limbajului muzical, recurgeau la intonaţia populară, dar numai la cea al cărei ritm era în concordanţă cu teoria muzicii culte apusene.

In primele decenii ale secolului al XX-lea începe să fie descoperită muzica populară a ţărilor din estul şi sud-estul Europei, muzică în care se găseau din belşug ritmuri asimetrice, dar cercetarea sistematică a acestora nu s-a făcut simţită decît abia în ultimele decenii, cu toate că încă din secolul trecut au existat preocupări pentru culegerea şi valorificarea folclorului nostru muzical[1].

Unul dintre primii cercetători care a studiat sistematic această perioadă a fost Béla Bartók, urmat mai tîrziu, de către Constantin Brăiloiu[2].

In muzica populară românească, spre deosebire de cea cultă apuseană, mai întîlnim, pe lîngă subsistemul ritmic divizionar[3] şi alte subsisteme[4] - sau sisteme - ritmice cum sînt :

- giusto silabicul[5];
- aksakul[6];
- parlando - rubato[7];
- sistemul ritmic al cîntecelor şi jocurilor de copii[8].

Nici unul dintre ele nu este însă "propriu numai muzicii populare româneşti"[9], toate putînd fi întîlnite (cu o frecvenţă mai mare sau mai mică) pe toate continentele.

Astfel, ritmul aksak[10] (denumit astfel de către C. Brăiloiu cu un termen împrumutat din teoria muzicii turceşti), este răspîndit pe o arie "extraordinar de vastă"[11], putînd fi găsit în Spania, China, Africa sau Asia mică.

Cercetările privind lărgirea ariei lui de răspîndire continuă[12]. Astfel Dušan Holý, într-un recent articol în-

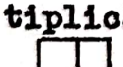
cearcă să-i stabilească existenţa şi pe teritoriul R.S.Cehoslovace[13].

In cele ce urmează încercăm, foarte pe scurt, să stabilim : ce este ritmul aksak, care sînt caracteristicile lui în raport cu celelalte sisteme ritmice şi în ce constă specificul lui românesc.

După Bartók "ritm bulgăresc este acel fel de ritm în care valoarea arătată la numitorul fracţiei ce indică măsura este excepţional de scurtă, de circa 300-400 la M.M.,şi în care aceste valori fundamentale foarte scurte,în cuprinsul unei măsuri nu se grupează în valori egale mai mari, deci nu se grupează simetric"[14].

Ritmul divizionar folosit în muzica cultă apuseană este: monocron şi simetric[15]; porneşte de la o valoare maximă care se divide cu 2 şi multiplii acestuia; raportul de durată dintre unităţile de timp, din cadrul măsurii, este de 1/1.

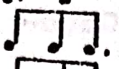
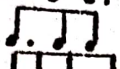
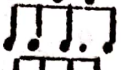
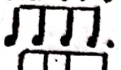
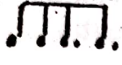
Giusto silabicul[16] este bicron, polimetric şi asimetric; se bazează pe jocul invariabil a două durate inegale, care se află în raport de 2/1 sau 1/2; porneşte de la o valoare minimă, , nedivizibilă decît melismatic şi care se poate multiplica. Din amestecul liber al formulelor ritmice, binare şi ternare, se obţine polimetria şi asimetria.

Aksakul[17], ritm de mare viteză, este bicron,asimetric, neregulat; are la bază două unităţi de timp inegale, , care sînt în raport de 3/2 sau 2/3; porneşte (ca şi giusto silabicul) de la o valoare minimă, , care se multiplică ajungîndu-se la diferite combinaţii cum sînt :  ş.a.

Numărul acestor combinaţii este foarte mare.Constantin Brăiloiu găseşte 1884 formule ritmice, din care eliminînd "suprafeţele de contact" rămîn numai 1852[18].

Dar dintre toate aceste formule ritmice în muzica românească nu se folosesc sistematic decît 7, care sînt[19]:

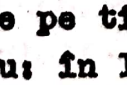
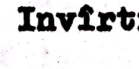
1. , 5/16, Rustem, Drăgaică. (Ex. nr. 1)

2. , 5/16, Marşul cerbului. (Ex.nr.2).
3.  , 7/16, Geamparale. (Ex.nr.3).
4.  , 7/16, Brîul bănăţean, (Ex.nr.4)
5.  , 9/16, Invîrtită. (Ex.nr.5).
6.  , 9/16, Invîrtită. (Ex.nr.6).
7.  , 10/16, Invîrtită. (Ex.nr.7).

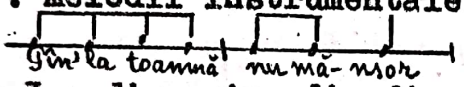
Ele se folosesc în mod curent în dansuri, în unele cîntece de petrecere şi chiar în unele colinde[20], în mai toate regiunile ţării.

Se ridică întrebarea, firească de altfel: care este factorul care a determinat această selecţie a formulelor ritmice ale aksakului în muzica românească. Pentru a putea răspunde este necesar să facem apel la cunoştinţele referitoare la structura versului popular cîntat sau scandat[21].Românii, spre deosebire de popoarele vecine[22], nu folosesc decît două tipare metrice pentru versul popular cîntat: de 8 şi 6 silabe,respectiv 7 şi 5 silabe pentru variantele lor catalectice[23]. Versul se divide în două dipodii, prima silabă din pereche fiind accentuată. Din această cauză nu avem decît metrică de tip trohaic.

Dar pe lîngă acest mod de accentuare, au mai fost descoperite în scandarea versurilor sau înstrigături, unele accente mai puternice în raport cu celelalte, care îşi găsesc corespondenţă în melodie. Exemplu : accente mai puternice pe silabele 1 şi 5, 2 şi 6, 3 şi 7, 4 şi 8[24]. Dintre diferitele moduri de accentuare ne vom opri atenţia asupra celui cu accente mai puternice pe silabele 3 şi 7 (I-Bogdan, I-Weigaud) ´/ _ // _ |´/ _ // _| pentru versul octosilabic şi ´/ _ // _ |´/ _ // ^| pentru varianta lui catalectică (Ex.nr. 8).

Pe de altă parte, în ritmul aksak, accentul principal nu cade pe timpul întîi al măsurii, ci pe valoarea alungită. Exemplu: în Invîrtita în 9/16,  accentul va cădea pe a treia valoare din grup, pe cea alungită. (Vezi ex.nr.5).Punînd în legătură aceste două fapte vom observa coincidenţa dintre silabele accentuate ale tiparului metric şi valoarea alungită a grupului ritmic aksak. Observaţia este valabilă şi pentru Invîrtita în 10/16  , în care a treia valoare,

alungită fiind, coincide cu a treia silabă accentuată a aceluiaşi tipar metric. (Vezi ex.nr.7). Dar şi formula de geamparale, ♪♪♩., se conformează tiparului metric. Aceasta, deşi formată din 3 valori, atunci cînd este însoţită de text poetic, primeşte 4 silabe, din care a 3-a din fiecare dipodie va fi accentuată, fapt care, de asemeni coincide cu tiparul metric amintit[25]. (Vezi ex.nr.3). Astfel, Invîrtita şi Geamparalele deşi în general, nu sînt însoţite de text poetic, se conformează totuşi tiparului metric al versului cîntat.

Dansurile populare sînt însoţite de acompaniament instrumental şi uneori, de strigături. Acestea, octosilabice fiind, se conformează tiparului metric al versului scandat. Ele, ca dimensiune corespund în general, cu două măsuri de 2/4, sau, altfel spus, fiecărei măsuri de 2/4 îi corespunde un emistih din versul scandat. Silabele accentuate din strigături sînt însoţite de sunete mai înalte sau de durată mai mare.Exemplu: Bartók : melodii instrumentale, New-York, 1967, numărul 229, p.297. 

(Ex.nr.9). Aici observăm că silabei a 3-a din prima dipodie îi corespunde un sunet mai înalt iar în cea de a doua dipodie pe silaba a 3-a avem un sunet de durată mai mare. Strigăturile, atunci cînd însoţesc o melodie de dans în ritm aksak, de obicei se conformează acesteia,urmînd regula generală a acompaniamentului instrumental.Există totuşi şi cazuri de abateri de la această regulă. Aceste excepţii privesc atît acompaniamentul instrumental cît şi strigăturile.

Din materialul studiat am desprins următoarele aspecte :

a) dansuri în ritm binar însoţite de acompaniament sau strigături în acelaşi ritm (vezi ex.nr.9) ;

b) dansuri în ritm aksak însoţite de acompaniament sau strigături în ritm aksak (vezi şi ex.nr. 5 şi 6);

c) dansuri în ritm aksak însoţite de strigături în ritm binar[26] ;

d) dansuri în ritm binar însoţite de acompaniament în ritm aksak[27](ex.nr. 10).

Pentru această ultimă categorie, extrem de rară, nu am găsit decît un singur exemplu în materialele publicate

Scanned with OKEN Scanner

(Bartók, Melodii instrumentale, nr. 326 c, vezi ex.nr.10). Evident că mai există şi alte formule ritmice în uz, dar toate îşi găsesc corespondentul în tiparele metrice şi în mod neîndoielnic în ritmul paşilor de dans[28]. (Ex. nr. 11).

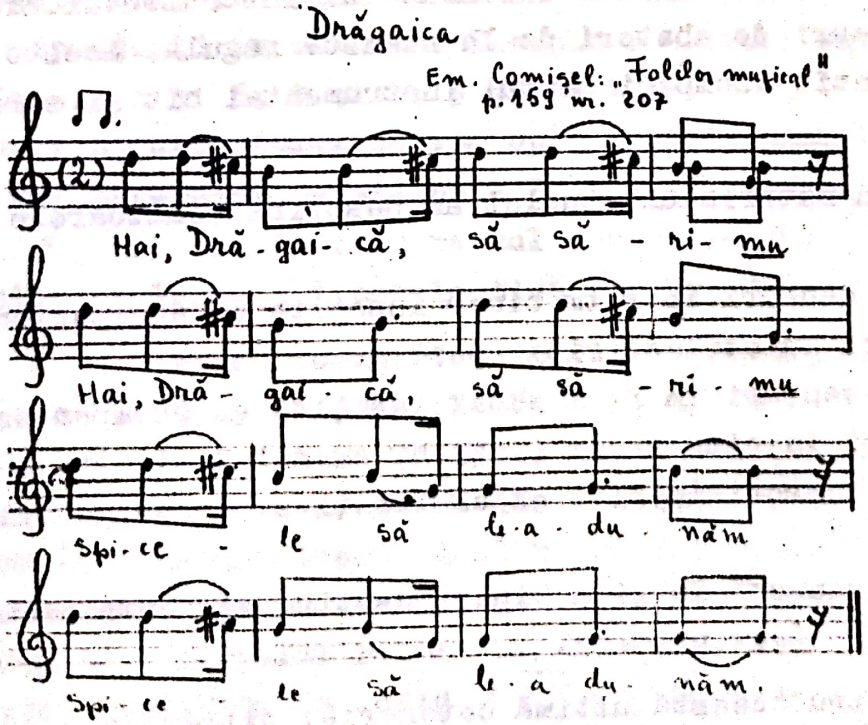
Această corespondenţă dintre ritmul versului, al muzicii şi cel coregrafic, nu poate fi privită decît ca o consecinţă a asocierii îndelungate de tip sincretic dintre cele trei forme de artă : poezie, muzică şi dans.

Sistemul de versificaţie - prin intermediul căruia s-au impus tiparele metrice - nu este însă decît o formă de manifestare a limbii vorbite. El a luat naştere şi s-a dezvoltat în conformitate cu sistemul fonetic şi gramatical al acesteia[29]. Dintre cele trei forme de artă arătate mai sus (poezie, muzică şi dans), limba este elementul cel mai stabil.

Se poate deci conchide că limba este factorul care a selecţionat şi impus un număr atît de mic de formule ritmice în comparaţie cu popoarele vecine.

=======

Ex. nr. 1

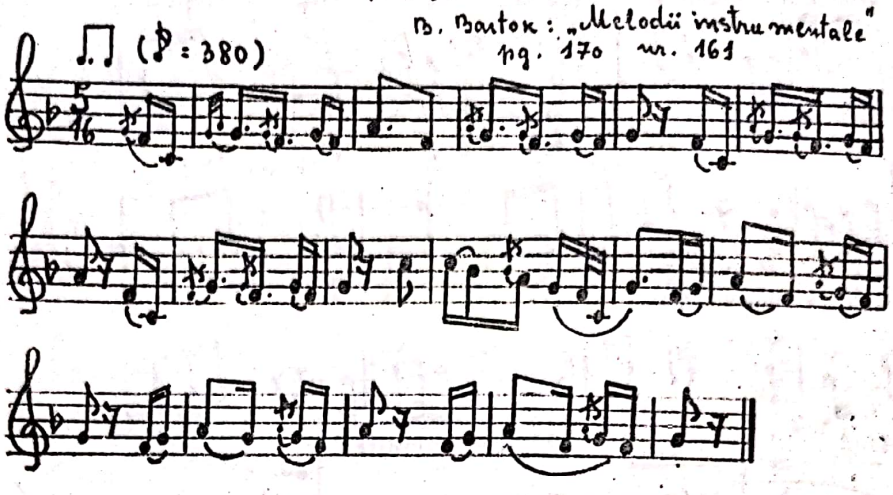


Ex. nr. 2

Marşul cerbului

-Fluer-

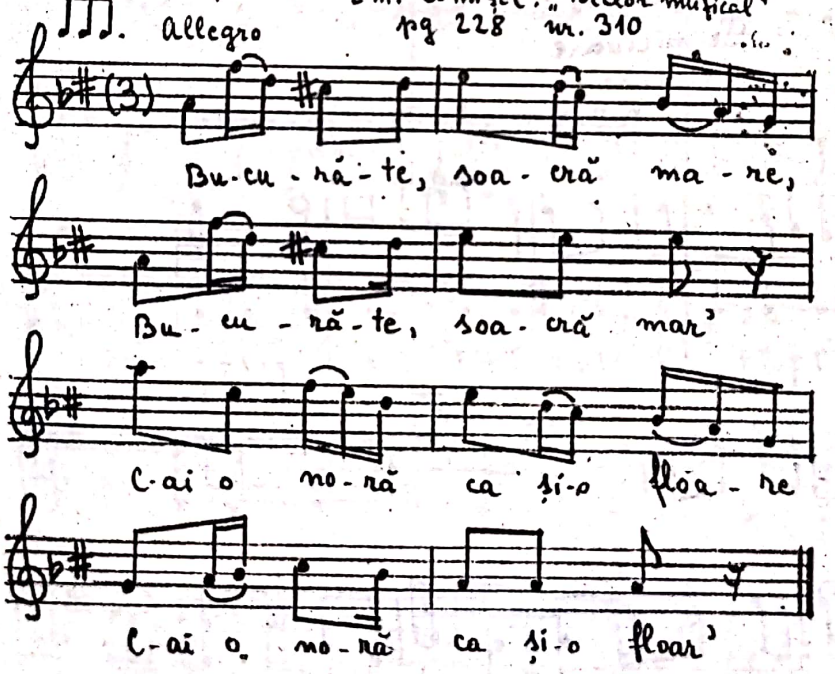
B. Bartok: „Melodii instrumentale"
pg. 170 nr. 161



Ex. nr. 3

Bucură-te soacră mare

Em. Comişel: „Folclor muzical"
pg 228 nr. 310

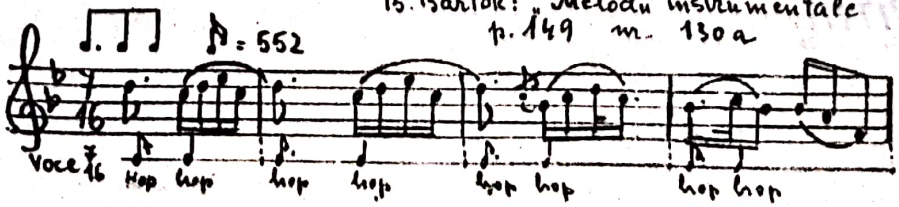


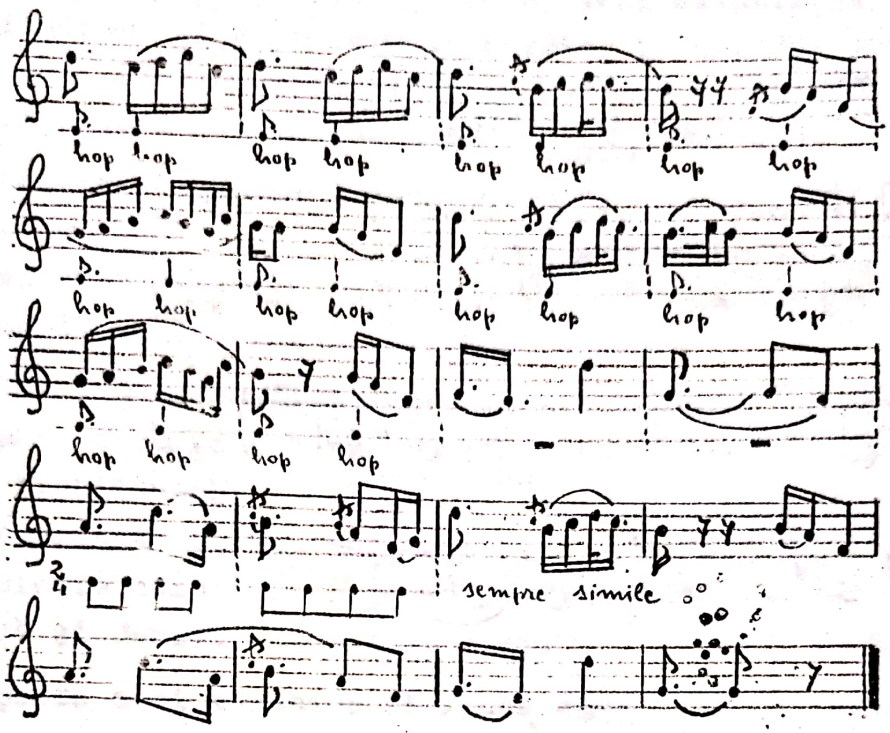
Ex. nr. 4

Să foc

-Fluer-

B. Bartok: „Melodii instrumentale"
p. 149 nr. 130a

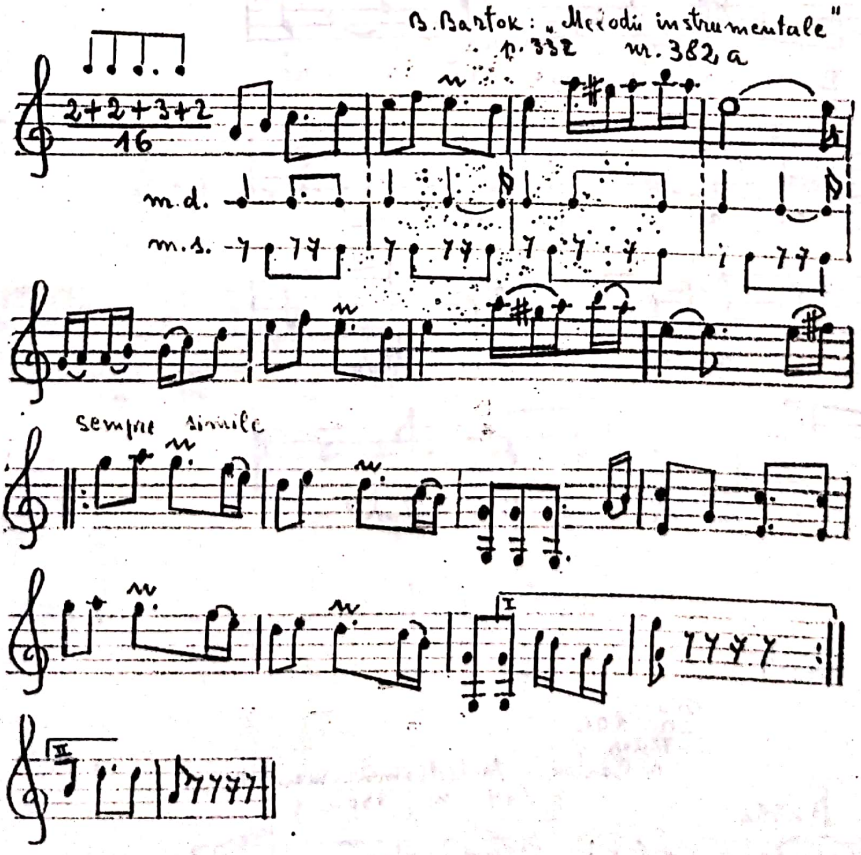




Ex. nr. 5

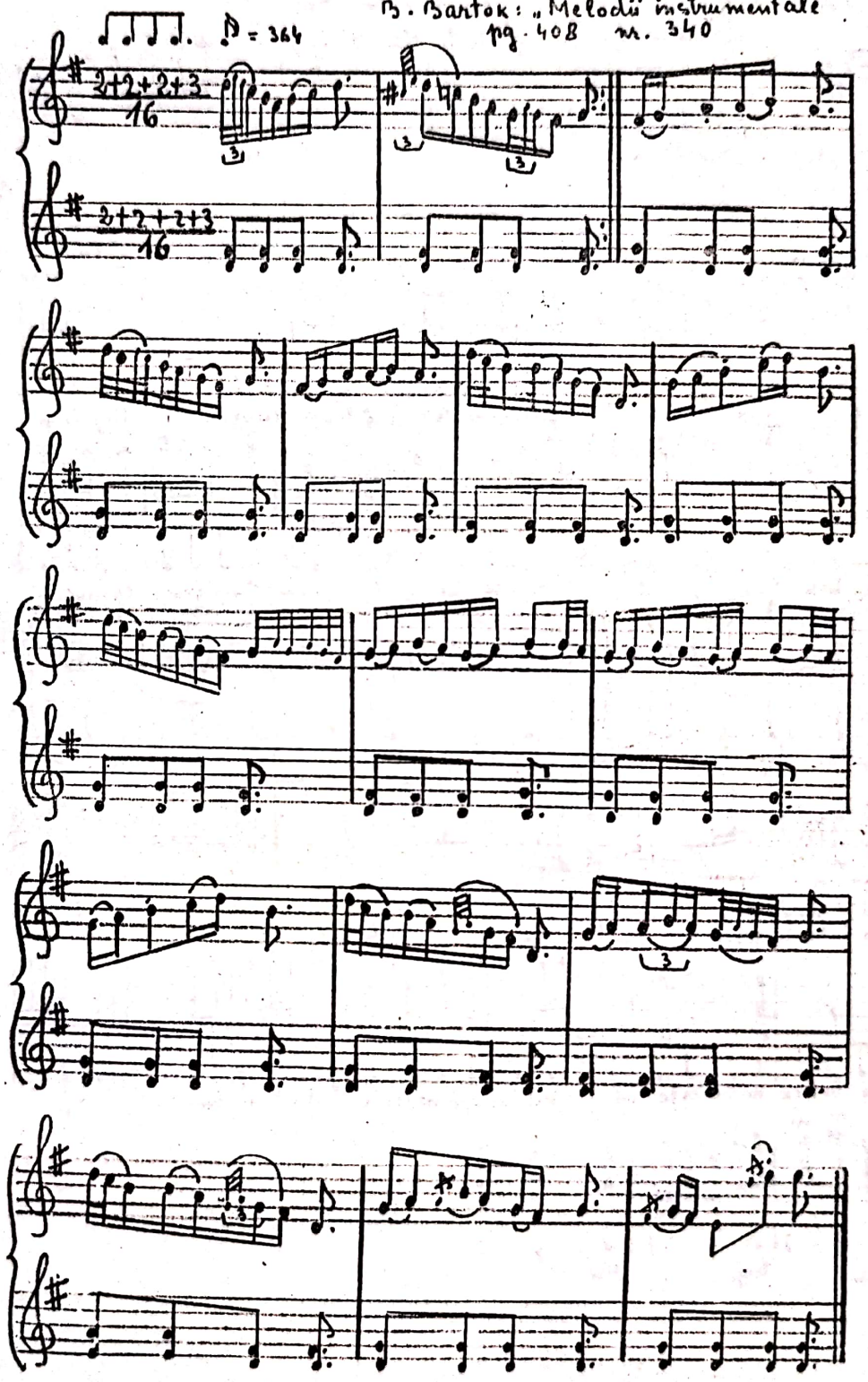
De picioare
- Violino -

B. Bartok: „Melodii instrumentale"
p. 332 nr. 382, a



Ex. nr. 6

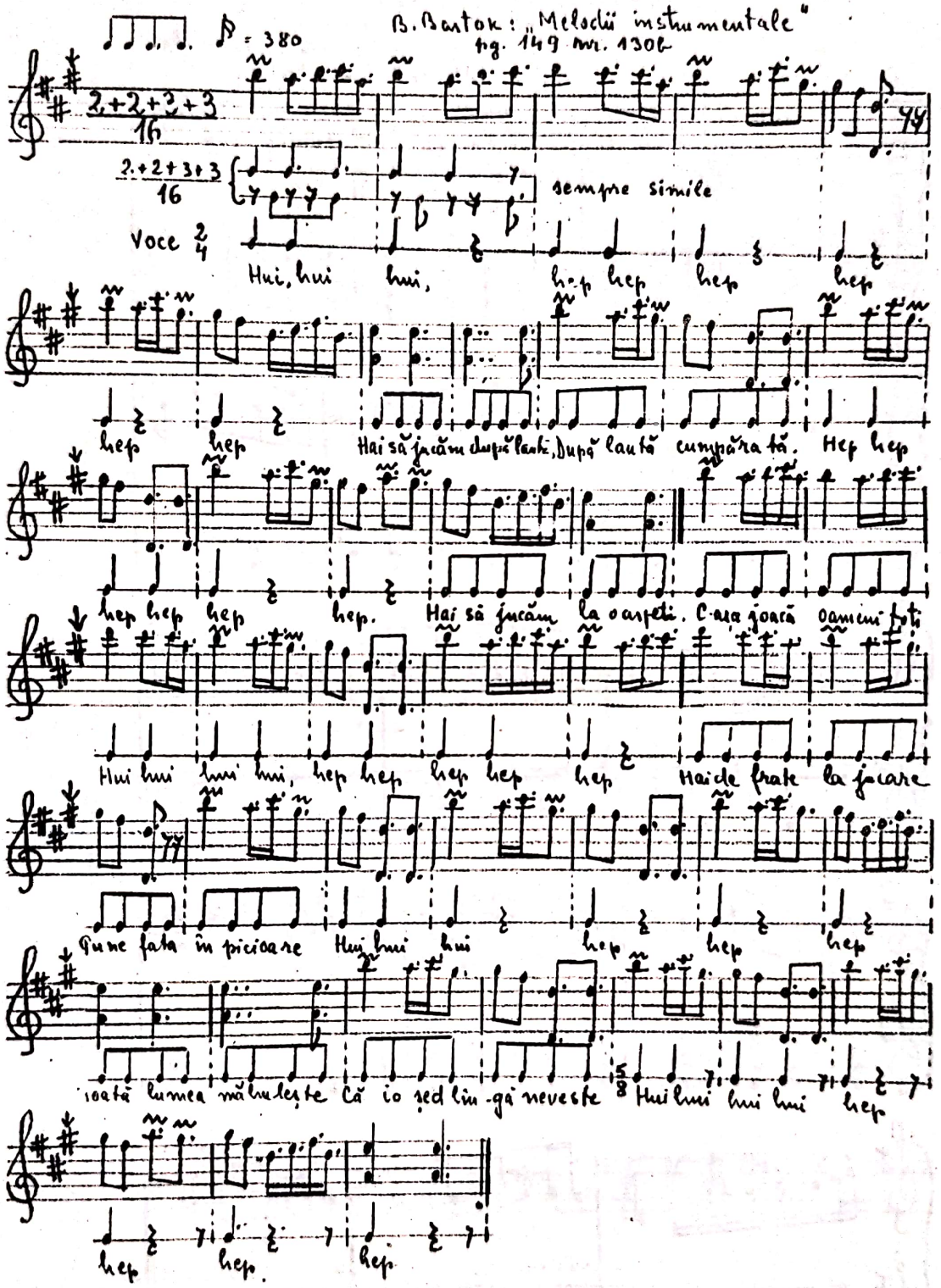
Brâul
– 2 violini –
B. Bartok: „Melodii instrumentale"
pg. 408 nr. 340



Ex. nr. 7

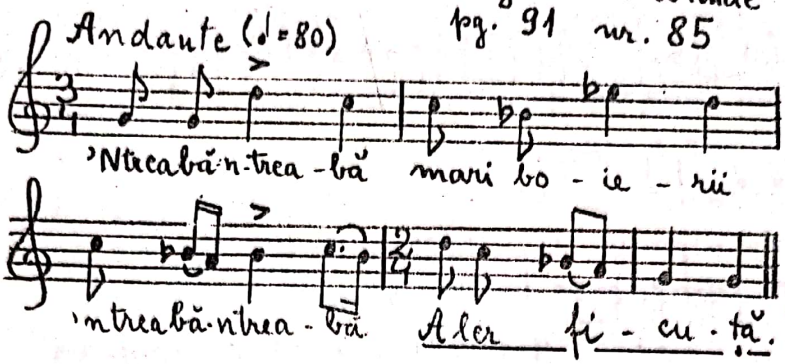
Pe picioare
- Violino -

B. Bartok: „Melodii instrumentale"
pg. 149 nr. 130b

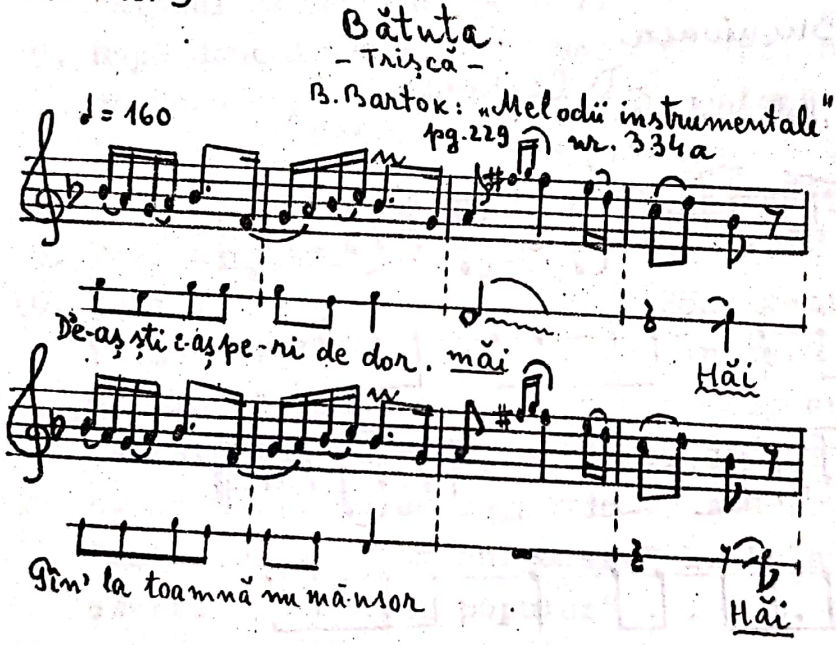


Ex. nr. 8

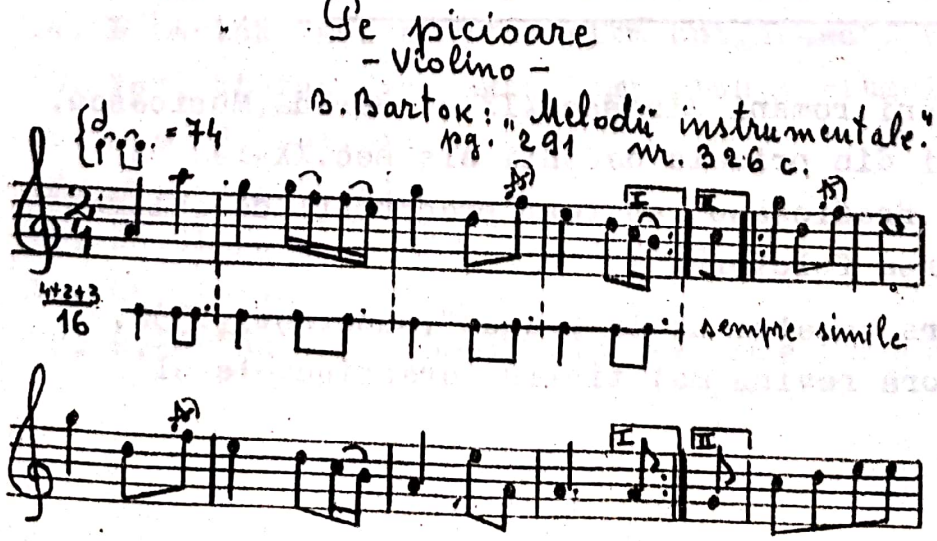
S.V. Drăgoi: 303 colinde
pg. 91 nr. 85

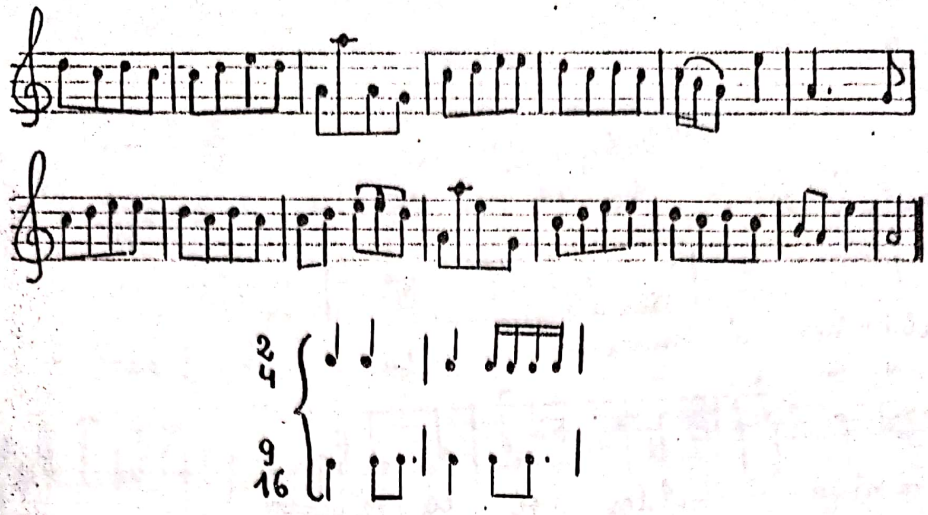


Ex. nr. 9

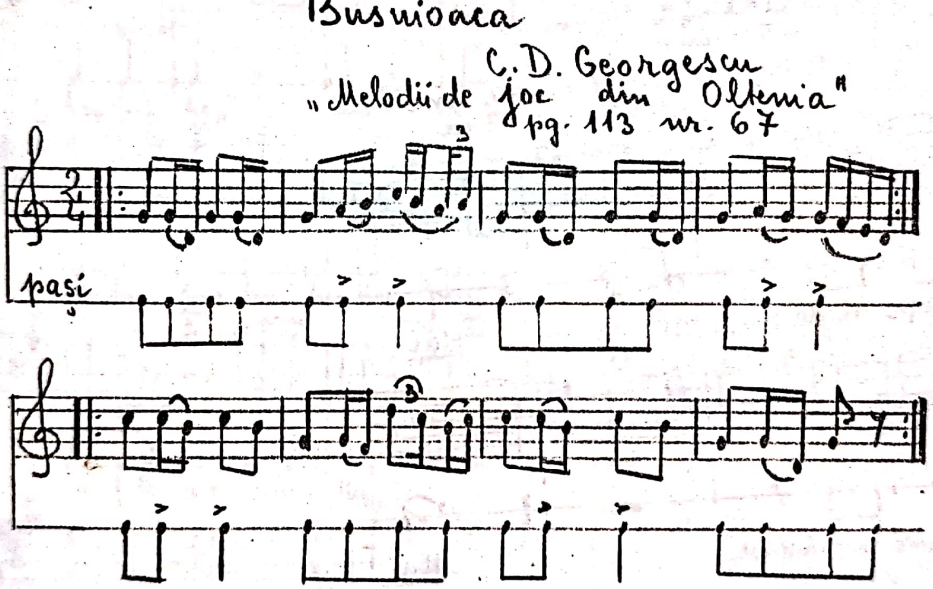


Ex. nr. 10





Ex. nr. 11



NOTE ȘI TRIMITERI

1. O serie de muzicieni români din sec.XIX ca Burada, Musicescu, Vulpianu precum și din primele decenii ale sec.XX-lea ca Kiriac, Voevidca, Brediceanu, au fost preocupați de culegerea și valorificarea folclorului.
2. In lucrarea "Despre bocetul de la Drăguș", București, 1932, păreri asupra cărora revine mai tîrziu corectîndu-le el însuși.

Scanned with OKEN Scanner

3. Ritmul metric (V.Giuleanu) sau sistemul ritmic distributiv (E.Comişel).
4. De fapt este un singur sistem, bazat pe legile versului cîntat, împărţit în subsisteme datorită raporturilor de durată diferite (Gh.Ciobanu).
5. Constantin Brăiloiu "Le giusto syllabique bichrone","Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine" în Polyphonie, Paris,Ed.Richard Masse, 2/1948, 29.
Asupra părerilor formulate aici revine mai tîrziu, găsind că totuşi giusto-silabicul nu este propriu numai muzicii populare româneşti. Vezi Encyclopédie de la musique,vol.II Fasquelle, Paris, 1959, p. 271.
Vezi giusto-silabic în vol.I,Opere.
6. Vezi Fasquelle, I. p.252,vol.I: aksak; vezi C.Brăiloiu "Ritmul aksak" în Opere I.
7. după denumirea dată de Bartok, Vezi nota 4. De fapt parlando-rubato este mai degrabă o manieră de execuţie în care interpretul are libertate aproape totală.
8. Vezi C.Brăiloiu, opere I, Ritmul copiilor.
9. Vezi nota 5.
10. Vezi . . . Fasquelle, I, p. 252; vezi Bella Vavrinecz, Ritmurile asimetrice . . . , în care se arată că după A. Chotin: "Chants et danses berberes en Maroc" - 1933,ritmul "aksak" sau "Berber" este folosit şi de africani. Se pare că termenul de aksak apare pentru prima oară aici: vezi "Aşa numitul ritm bulgăresc" în Bela Bartók : "Insemnări asupra cîntecului popular" . . . p. 101-102.
11. Vezi . . . Fasquelle I.
12. La belgieni a fost descoperit de Paul Collaer.
13. Dusan Holý recurge la măsurători foarte exacte a duratelor. Interesează însă raporturile dintre ele şi nu durata exactă.
14. B.Bartók "Aşa numitul ritm bulgăresc". Vezi nota 10.
15. Vezi Stefan Niculescu "Importanţa ritmului ...",p.25.
16. După C,Brăiloiu.
17. După C.Brăiloiu.
18. Gh.Ciobanu - Curs de folclor,
19. Gh.Ciobanu - Curs de folclor.
20. B.Bartók - Colindele din regiunea Hunedoarei.

Scanned with OKEN Scanner

21. C.Brăiloiu "Versul popular românesc cîntat" . . .
22. Stoian Djoudjeff "Rythme et mesure . . .", p.42.
Gh.Ciobanu - Raportul structural dintre vers şi melodie . . ., p.56.
23. Gh.Ciobanu - Raportul structural dintre vers şi melodie . . ., p.43.
Gh.Ciobanu "Le raport entre le rythme du vers et de la musique . . .".
Vezi nota 21.
24. Dr.Al.Bogdan : Ritmica cîntecelor de copii ..., p.4.
G.Weigand : "Die Dialekte der Bukovina ...".
B.Bartók : Scrieri mărunte ...,p.5,nota 4 şi p.52.
B.Bartók : Insemnări asupra cîntecului popular ...,p. 144 şi p. 216.
R.Nicola : Curs de folclor muzical,Cluj, p.62.
E.Comişel: Folclor muzical.
Gh.Ciobanu: Curs de folclor.
Gh.Ciobanu: Raportul structural dintre vers şi melodie, p.43.
25. Em.Comişel: Folclor muzical,p.161,nr.211,Leliţă Ioană: De-aş mai tră-i pîn'la va-ră.
26. B.Bartók : Melodii instrumentale... nr.130 b,p.149.
Autorul notează în felul următor :
a) melodia în ritm aksak, 10/16 (2+2+3+3);
b) un acompaniament ritmic în ritm aksak, 10/16;
c) strigăturile care sînt în 2/4,pe versuri octosilabice (Vezi ex.nr.7).
Păstrăm totuşi un anumit procentaj de rezervă faţă de exactitatea transcrierilor lui B.Bartók, deoarece înregistrările ne sînt,cel puţin deocamdată,inaccesibile.
27. B.Bartók : Melodii instrumentale nr.326 c,p.291.
In dansul "Pe picioare" autorul notează melodia în 2/4 iar acompaniamentul ritmic în 9/16.
Pentru ambele cazuri nu i-au în consideraţie decît materialele publicate.
28. C.D.Georgescu : "Melodii de joc din Oltenia", Vezi ex.nr. 16.
29. Gh.Ciobanu : "Raportul structural dintre vers şi melodie.." pag.58.

Scanned with OKEN Scanner

B I B L I O G R A F I E

- Bartók, Bela - "Insemnări asupra cîntecului popular" (cu o prefaţă de Zeno Vancea), E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956.
- " " - "Scrieri mărunte despre muzica populară românească" (Adunate şi traduse de C. Brăiloiu), Bucureşti, 1937.
- Bogdan, Dr.-Al. - "Ritmica cîntecelor de copii" (Contribuţii la ritmica românească), Bucureşti, 1905.
- Brăiloiu, C. - "Despre bocetul de la Drăguş", Bucureşti, 1932.
- " " - "Giusto-Silabic", Opere I, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1967.
- " " - "Ritmul Aksak", Opere I, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1967.
- " " - "Ritmul copiilor", St.de muzicologie, vol.I., 1965.
- " " - "Versul popular românesc cîntat", Opere I.
- Ciobanu, Gh. - Curs de folclor (cap.Ritm), Iaşi, 1972.
- " " - "Raportul structural dintre vers şi melodie", R.F., 8/1963, nr. 1 - 2.
- " " - "Le raport entre le rythme du vers et de la musique dans le chant populaire roumain", Zbornik kongressa SUFJ, Celje, 1965.
- Comişel, Emilia - Folclor muzical, Ed.Did.şi Ped., Bucureşti, 1967.
- Djoudjeff, St. - "Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare", Paris, 1931.
- Djudjev, Dr. Stoian - "Ritm şi măsură în muzica populară bulgară", R.F., 3/1958, nr.2, p.7-46.
- Dušan, Holy - "Ritmul aksak în Moravia şi problemele legate de notarea lui", R.E.F., 17/1972, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

- Giuleanu, Victor	- "Ritmul muzical",vol.I.,Teoria ritmului, Ed.Muz.,Bucureşti,1968.
- Georgescu,Corneliu-Dan	"Melodii de joc din Oltenia",Ed. Muz.,Bucureşti, 1968.
- Nicola, I.R., Szenik, I., Mîrza, Tr.	- Curs de folclor muzical, Editura Didactică şi Pedagogică,Bucureşti, 1963.
- Niculescu,Stefan	- "Importanţa ritmului în structura melodiei şi în stabilirea unei tipografii a creaţiei muzicale româneşti" Muzica 9/1959, nr. 6.
- Vavrinecz,Béla	- "Aszimmétricus ritmisok"(Unsymmetrische Rhytmen), în "Emlékkönyv Kodaly Zolthana 70 születésnapjára, Budapest, 1953.
- Weigaud, G.	- "Die Dialekte der Bukovina",Leipzig, 1904.
- x x x	- "Encyclopédie de la musique", "Fasquelle ...", Paris, I-III (1958-1961).
- Bartók, Béla	- "Melodien der rumänischen Colinde" (Weihnachtslieder) 484 Melodien mit einen einleitenden Ausfatz,Editio Musica, Budapest, 1966.
- " "	- "Die Volksmusik der Rumänien von Maramureş"(mit 209 Melodien),Editio Musica, Budapest, 1966.
- " "	- "Instrumental Melodies", The Martinus Nijhoff, 1967.

. /// .

MODURILE POPULARE IN INVATAMINTUL DE CULTURA GENERALA SI SPECIALITATE

PAVEL DELION

Un loc important în educaţia muzicală din şcoala generală, liceul pedagogic, şcoala şi liceul de muzică, îl ocupă controversatul capitol consacrat sistemului modal ce are la bază creaţia muzicală populară. Importanţa covîrşitoare ce se dă cunoaşterii cît mai temeinice a creaţiei muzicale populare şi folosirea ei în educaţie ne îndreptăţeşte a milita pentru un ghid de orientare în ceea ce priveşte materialul sonor pe care se bazează cîntecul popular vocal şi instrumental.

Pentru a fi uşor de asimilat şi reţinut de către elevi se impune ca materialul sonor, modurile populare să fie sistematizate ştiinţific şi cît mai accesibil, selecţionînd cele mai valoroase exemple din folclorul muzical.

Această idee a apărut cu mulţi ani în urmă şi se bazează pe rezultate şi constatări observate din experienţă.

Datorită sistematizării tonalităţilor pe baza principiului cvintei ascendente şi descendente, întregul sistem al gamelor majore cu diezi şi bemoli, împreună cu relativele lor, se însuşeşte conştient şi temeinic cu cea mai mare uşurinţă de către toţi elevii care îl studiază. Nu acelaşi lucru se întîmplă însă cu modurile populare. Intrucît prezentarea lor în manualele şcolare se face după concepţii diferite, nefiind sistematizate, nici cei mai buni elevi nu şi le însuşesc temeinic, ca să le reţină şi să se folosească de ele cînd este nevoie, aşa cum reţin tonalităţile şi se folosesc de ele cu uşurinţă în determinarea tonalităţilor ce stau la baza pieselor vocale şi a celor instrumentale.

Pentru a înţelege şi justifica sistematizarea modurilor populare, problema ce formează subiectul prezentei lucrări, este necesar să amintim unele clasificări ce s-au făcut în ţara noastră şi să sesizăm cum s-au oglindit ele în manua-

Scanned with OKEN Scanner

lele de muzică.

Începînd cu G.Musicescu, D.G.Kiriac şi continuînd cu S.V.Drăgoi, G.Galinescu şi D.Cuclin, modurile ce stau la baza cîntecului popular erau denumite : game bisericeşti, game elineşti sau moduri antice greceşti.

Prima clasificare ştiinţifică a modurilor populare cu aceste denumiri îi aparţine lui D.Cuclin. Ea este publicată în manualul intitulat "Tratat elementar de muzică" pentru clasele I - VIII, apărut în 1946. Conform acestei clasificări există două moduri organizate perfect diatonic : Do Major şi la minor, Toate celelalte sînt cromatice. Modurile cromatice sînt de două stări: majoră şi minoră. Denumite şi imperfecte,modurile cromatice pot fi expansive,depresive şi mixte. (Vezi tabloul nr.1).

Printre modurile prezentate de D.Cuclin,(în total 83) unele stau la baza creaţiei populare, iar altele sînt alcătuite cerebral, fiind de un real folos compozitorilor pentru a fi folosite în creaţia cultă. Sistematizarea făcută de D. Cuclin se bazează pe funcţiuni simple şi pe excese sensibile. Ea este folositoare învăţămîntului superior şi cercetătorilor. Autorul completează această clasificare cu teoria modurilor omonime, relative şi a celor vecine.

Din "Istoricul clasificării modurilor" studiu apărut în revista "Muzica" nr. 3 şi nr.4 din 1954, semnat de Gh.Ciobanu, reţinem schema modurilor psaltice şi gregoriene. (Vezi tabloul nr. 2).

Din schema modurilor psaltice, în componenţa căreia sînt incluse şi modurile cu un sunet cromatizat, ne oprim atenţia asupra modurilor diatonice. Menţionăm că asemenea moduri cu sunete cromatizate, care fac parte din aceeaşi categorie a modurilor diatonice, există şi printre modurile bizantine.Reţinem acest amănunt întrucît formează subiect de discuţii între profesorii de folclor muzical şi profesorii de teoria a muzicii.

Din această schemă reţinem şi categoria modurilor cromatice, în structura cărora pe lîngă tonuri şi semitonuri există şi cîte una sau două secunde mărite.

Menţionăm reliefarea importanţei sunetului final şi funcţia deosebită a unora dintre celelalte sunete care se impun

Scanned with OKEN Scanner

în osatura formulelor melodice. Modurile se deosebesc între ele prin anumite formule melodice caracteristice, prezentîndu-se ca individualităţi aparte avînd fiecare farmecul şi specificul său.

Datorită funcţiilor deosebite ale unor sunete de pe anumite trepte, se impune combaterea practicii unor profesori de muzică care confundă modurile cu tonalităţile, bazîndu-se în studiul modurilor pe cîntarea arpegiilor. Tonalităţile se bazează pe raportul dintre tonică, subdominantă şi cele cinci dominante, iar arpegiul, rezumatul gamei, este formula care se potriveşte pentru toate gamele majore sau minore.

Modurile populare sînt viabile datorită centrului de greutate care oscilează cînd pe o treaptă cînd pe alta, toate sunetele fiind subordonate sunetului final. Pentru crearea atmosferei de mod este necesar să se intoneze formula melodică specifică modului respectiv.

In volumul "Moduri şi game" editat în 1960, V.Iusceanu clasifică modurile astfel: Gamele modului major: gama majoră naturală, armonică, melodică, lidiană şi mixolidiană. Gamele modului minor : gama minoră naturală, armonică, melodică, doriană şi frigiană. Modurile modificate (cromatice):

1. majorul modificat (ionianul) cu sunetul de pe treapta a patra urcat şi sunetul de pe treapta a şaptea coborît : majorul românesc;

2. majorul modificat cu sunetul de pe treapta a doua şi a patra urcate şi sunetul de pe treapta a şaptea coborît : lidianul modificat ;

3. majorul modificat cu sunetul de pe treapta a doua şi a şasea coborît; dublu armonic, gamă orientală ;

4. minorul modificat (eolianul) cu sunetul de pe treapta a patra şi a şaptea urcat : gama ţigănească, ungurească ;

5. minorul modificat cu sunetul de pe treapta a doua coborît şi sunetul de pe treapta a şaptea urcat (minor armonic cu sunetul de pe treapta a doua coborît);

6. dorianul modificat cu sunetul de pe treapta a patra ridicat ;

Scanned with OKEN Scanner

7. lidianul modificat cu sunetul de pe treapta a doua urcat.

(Vezi tabloul nr. 3).

In "Cursul de Folclor muzical" editat la Cluj, în 1963, Ioan Nicola sistematizează modurile după principiul cvintelor ascendente. Ordinea lor este următoarea: lidic, ionic, mixolidic, doric, eolic, frigic, locric. Modurile cromatice sînt menţionate după frecvenţa lor în folclorul românesc.

Din "Cursul de Folclor muzical" reţinem definiţia modurilor cromatice: moduri care pe lîngă tonuri şi semitonuri au în structura lor, una sau două secunde mărite.

In "Tratat de Teorie a muzicii", volumul II, de V. Giuleanu şi V. Iusceanu, 1963, modurile diatonice sînt prezentate ţinîndu-se seama de ordinea ascendentă a celor şapte sunete naturale a gamei do major.

Modurile cromatice sînt sistematizate astfel :

Moduri cromatice de stare majoră:

1. major cu sunetul de pe treapta a patra urcat şi sunetul de pe treapta a şaptea coborît ;

2. major cu sunetul de pe treapta a doua şi a patra urcat şi sunetul de pe treapta a şaptea coborît ;

3. major cu sunetul de pe treapta a doua şi a şasea coborît, major dublu cromatic ;

4. lidian cu sunetul de pe treapta a doua urcat ;

5. mixolidian cu sunetul de pe treapta a doua urcat;

6. modul dominantei.

Moduri mai rar întîlnite :

1. mixolidian cu sunetul de pe treapta a doua coborît;

2. major melodic cu sunetul de pe treapta a doua coborît ;

3. major armonic cu sunetul de pe treapta a doua coborît ;

4. major cu sunetul de pe treapta a doua şi a patra urcat şi sunetul de pe treapta a şasea şi a şaptea coborît;

5. major cu sunetul de pe treapta a doua şi a patra urcat şi sunetul de pe treapta a şaptea coborît;

Scanned with OKEN Scanner

6. major cu sunetul de pe treapta a doua, a patra şi a şasea urcat.

Moduri cromatice de stare minoră :

1. minor cu sunetul de pe treapta a patra şi a şaptea urcat, dublu armonic ;

2. minor cu sunetul de pe treapta a doua coborît şi sunetul de pe treapta a şaptea urcat ;

3. minor cu sunetul de pe treapta a cincea coborît.

Moduri mai rar întîlnite :

1. minor cu sunetul de pe treapta a patra, a şasea şi a şaptea urcat (minor melodic cu sunetul de pe treapta a patra urcat) ;

2. minor cu sunetul de pe treapta a cincea coborît;

3. minor cu sunetul de pe treapta a doua, a cincea şi a şaptea coborît.

In revista "Lucrări de muzicologie", Cluj, 1965, Ioan Husti clasifică modurile astfel :

1. După numărul treptelor : moduri heptacorduri, octocorduri, enneacorduri, decacorduri, endecacorduri, dodecacorduri etc.

2. După raportul treptelor :
   - moduri conjunctive, formate din trepte alăturate,
   - moduri disjunctive, formate din trepte nealăturate,
   - moduri mixte, formate din trepte alăturate şi nealăturate.

In "Revista de etnografie şi folclor" nr. 4/1966, Gh. Ciobanu sistematizează modurile cromatice după locul secundei mărite stabilind şase moduri de acest fel.

In cursul de "Folclor muzical", 1967, Emilia Comişel prezintă modurile populare în următoarea ordine : mixolidian, lidian, ionic, frigic, doric, eolic. In legătură cu modul lidian ce are sunetul de pe treapta a şaptea coborît, acusticul I, autoarea cursului de folclor afirmă că acest mod nu este nici cromatic nici diatonic, întrucît sensibelele vin din zone periferice. Acelaşi lucru susţine şi despre acusticul II şi III.

Scanned with OKEN Scanner

Modurile cromatice cu una sau două secunde mărite sînt sistematizate după aria de răspîndire.

In revista "Lucrări de muzicologie", Cluj, 1970, Valentin Timaru prezintă o nouă sistematizare.

1. Sistemul diatonic format din şapte moduri diatonice.

2. Sistemul cromatic format din moduri cu unul sau două sunete cromatizate, fără a da naştere la secunde mărite (acusticul I, II şi III).

3. Sistemul armonic format din moduri care în structura lor, pe lîngă tonuri şi semitonuri au una sau două secunde mărite.

4. Sistemul modurilor cu succesiuni de ton, semiton.

5. Sistemul modurilor cu trepte fluctuante.

Clasificările prezentate, bazate pe o documentare serioasă şi exemple din creaţia populară, sînt elaborate după diverse concepţii şi diferite unghiuri de vedere, toate însă au urmărit acelaşi scop, redarea adevărului ştiinţific.

Pentru studierea modurilor populare în învăţămînt, şcoli elementare, licee de cultură generală, licee pedagogice, licee de muzică, se impune utilizarea celor mai accesibile modalităţi şi procedee pentru ca ele să fie asimilate cu uşurinţă şi reţinute temeinic în vederea unei juste orientări în domeniul respectiv.

Studierea modurilor pe bază de cîntece populare este un rezultat al luptei muzicienilor înaintaşi. Astfel, D.G. Kiriac şi T.Popovici s-au străduit neîncetat pentru introducerea cîntecului popular în învăţămînt, însă acţiunea lor a întîmpinat rezistenţă din partea maeştrilor de muzică. Deziderat-ul cu privire la introducerea cîntecului popular ca material didactic s-a înfăptuit abia în al treilea deceniu al secolului nostru, odată cu apariţia cărţilor de cîntece pentru şcolile secundare de George Breazul şi Sabin Drăgoi (1932). Autorii acestor manuale au învins definitiv vechea concepţie cu privire la educaţia muzicală, bazată pe cîntece germane, franceze, solfegii fără conţinut şi teorie seacă. Manualele Breazul -

Drăgoi, conţin un bogat repertoriu din cele mai frumoase cîntece populare aparţinînd tuturor genurilor. Aceste manuale, distinse cu premiul Academiei Române, pentru prima dată scot în evidenţă valoarea educativă şi estetică a cîntecului popular.

Datorită muncii perseverente depusă de G.Breazul, drumul întrevăzut de G.Musicescu şi D.G.Kiriac, a fost pe deplin şi larg deschis învăţămîntului muzical.

Analizate prin prisma concepţiei de astăzi, datorită faptului că se bazează pe cîntece populare, manualele G.Breazul S.V.Drăgoi au un merit cu totul deosebit, dar, întrucît majoritatea cîntecelor sînt selecţionate în vederea studierii gamelor moderne majore şi minore, pînă la şapte alteraţii, fără a avea în vedere şi modurile populare, aceasta o considerăm ca o lipsă. Chiar dacă găsim cîteva exemple care au la bază moduri populare, nu se pomeneşte nimic în legătură cu ele.

Primele cărţi de muzică în care sînt prezentate cunoştinţe în legătură cu modurile populare bazate pe exemple accesibile din folclor sînt "Manualele unice" pentru clasele V-VIII apărute în 1948. Pentru prima oară, în aceste manuale, apare definiţia modului cromatic.

In "Teoria muzicii" cu aplicaţii la cîntecul popular pentru ciclul mediu al şcolilor speciale de muzică, C. Zamfir prezintă două moduri perfecte, modul "Do" ascendent, perfect pentru muzica de azi şi modul "mi" descendent, perfect pentru muzica antică greacă, toate celelalte moduri sînt imperfecte.

După Plenara C.C. al P.C.R. din 1964, care a trasat o serie de sarcini pentru învăţămînt, s-au editat manuale de muzică pentru şcoli generale, licee teoretice, licee pedagogice, şcoli şi licee de muzică. In aceste manuale folclorul muzical este reprezentat inegal, iar modurile populare sînt expuse după criterii şi concepţii diferite şi nu totdeauna bazate pe cele mai reprezentative cîntece populare. Iată cum sînt prezentate modurile populare în manualele de muzică :

- în manualul pentru clasa a VII-a (1971), modurile populare se studiază folosind comparaţia astfel : gama Sol Major - modul Mixolidian; gama mi minor - modul frigian; gama Fa Major

Scanned with OKEN Scanner

- modul Lidian; gama re minor - modul dorian;

- în manualul clasei a VIII-a (1971), modurile populare se studiază într-un capitol separat astfel : modul mixolidian, lidian, frigian, dorian ;

- în manualele liceului pedagogic, modurile populare sînt expuse în felul următor : în anul II mixolidicul, frigicul, lidicul şi doricul se studiază pe bază de arpegii ; în anul III se studiază modurile diatonice şi cele mai frecvente moduri populare cromatice ;

- în manualele şcolii şi liceului de muzică, privitor la modurile populare, autorii utilizează diverse şi variate prezentări :

- în manualul clasei a VIII-a prezentarea modurilor populare diatonice se face în ordinea sunetelor naturale a scării do major; ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian, locrian ;

- în manualul anului I se recapitulează modurile diatonice şi se studiază cele mai frecvente moduri cromatice ;

- în manualul anului II se consolidează modurile diatonice şi se studiază cîteva moduri complexe (cromatice) mai frecvente în cîntecul popular românesc.

Autorii manualului anului III au preocupări în ceea ce priveşte organizarea sistemului modal însă,lipsind firul conducător al cvintelor ascendente, sistematizarea este inaccesibilă.

In manualul anului IV, sistemul modal diatonic este prezentat ştiinţific şi accesibil. Insă, în ceea ce priveşte modurile populare cromatice acestea sînt incomplete şi nu se observă nici o preocupare pentru ordonarea lor.

Rezultatele obţinute după actualele manuale ale liceului de muzică, au fost urmărite mulţi ani la rînd,constatîndu-se că, cei mai buni absolvenţi, cu temeinice cunoştinţe şi deprinderi în legătură cu sistemul tonal, la examenul de bacalaureat, au săvîrsit grave confuzii în legătură cu sistemul modal.

Aceste rezultate se datoresc lipsei unui fir conducător, care să ducă către accesibilitate în ceea ce priveşte organizarea întregului sistem modal. Aşa după cum în perioada

de încheiere a studiului tonalităţilor, acestea sînt aranjate în cele două cercuri suprapuse după principiul cvintelor ascendente şi descendente, tot aşa trebuie să procedăm şi la încheierea învăţării modurilor. Ele trebuie ordonate într-o schemă accesibilă, uşor de reţinut. De altfel,indiferent cum sînt aranjate în manual, chiar de la început, modurile populare trebuie studiate după planul din timp stabilit,avîndu-se în vedere, asimilarea lor cu cea mai mare uşurinţă,conştient şi temeinic.

Pentru evitarea confuziilor, pentru o însuşire conştientă şi temeinică a întregului sistem modal ce stă la baza cîntecului popular românesc, propunem schema organizatorică din tabloul nr. 4.

Pentru modurile diatonice sistematizarea lor se bazează pe sistemul cvintelor ascendente, sistem cunoscut de elevi de la înlănţuirea gamelor majore cu diezi. Modurile cromatice apar alături de cele diatonice, fiind considerate ca variante, întrucît în cîntece, formulele melodice de tip diatonic se îmbină în mod organic cu formulele melodice de tip cromatic.

Definiţia modului diatonic rezultă din structura scării modului formată din tonuri şi semitonuri diatonice,iar cea a modului cromatic rezultă din structura scării modului formată din tonuri,semitonuri şi una sau două secunde mărite. Pentru fiecare mod, pe lîngă intonarea sunetelor ce alcătuiesc scara respectivă, se va intona şi formula specifică care se bazează pe sunetele principale ale acestuia. Pentru crearea atmosferei de mod, formula melodică va cuprinde sunetele şi intervalele caracteristice.

Dacă privim schema, pe verticală în stînga,sînt schiţate modurile diatonice în ordinea cvintelor ascendente. La început se înscriu cele trei moduri majore : lidianul,cel mai expansiv, ionianul, mixolidianul şi apoi cele patru moduri minore, dorianul, eolianul, frigianul şi locrianul,cel mai depresiv.

Pe orizontală în dreptul fiecărui mod diatonic, se înscriu variantele sale, cu sunete cromatizate fără a

produce secunda mărită şi apoi cele cu una sau două secunde mărite.

Deoarece modurile acustice I,II şi III, au în structura lor sunete cromatizate fără a produce secunde mărite,ele sînt trecute în categoria modurilor cu aceeaşi structură,diatonice.

Modul lidian cu sunetul de pe treapta a şaptea coborît, denumit acustic I sau mod popular românesc are dublă interpretare. El poate fi considerat şi mixolidian cu sunetul de pe treapta a patra urcat.

Modul ionian melodic se numeşte acustic II iar modul eolian cu sunetul de pe treapta a cincea coborît se numeşte acustic III.

In dreapta pe verticală, în aceeaşi ordine a cvintelor ascendente se înscriu modurile cromatice. Astfel, ele apar ca variante ale modurilor diatonice care prin modificarea unor sunete de pe anumite trepte, produc una sau două secunde mărite.

Conform acestei sistematizări, la început apar cele trei moduri cromatice majore şi apoi cele trei moduri cromatice minor. Modul lidian cu sunetul de pe treapta a doua urcat şi la dreapta, acusticul I modificat, cu sunetul de pe treapta a doua urcat. Modul ionian armonic, (Do Major armonic) modul ionian melodic cu sunetul de pe treapta a doua coborît (Do Major melodic cu sunetul de pe treapta a doua modificat coborîtor sau acustic II modificat). Acesta poate fi interpretat ca mod al dominantei sau mod frigian cu terţă majoră. Altă variantă a modului ionian este cel cu două secunde mărite (o secundă mărită din ionianul melodic modificat, iar a doua secundă mărită din ionianul armonic), denumit dublu cromatic, dublu armonic, bicromatic, mod cromatic oriental, major lăutăresc. Modul mixolidian cu sunetul de pe treapta a doua urcat şi în continuare modul mixolidian cu sunetul de pe treapta a doua coborît.

Modul dorian cu sunetul de pe treapta a patra urcat. Modul eolian are patru variante cromatice: modul eolian armonic (la minor armonic); modul eolian cu sunetul de pe treapta a patra urcat ; modul eolian, bicromatic, dublu cromatic,dublu

armonic (o secundă mărită din eolianul armonic iar a doua secundă mărită din eolianul cu sunetul de pe treapta a patra modificat superior) denumit mod minor ţigănesc, lăutăresc.Ultima variantă a modului eolian cromatic este acusticul III cu sunetul de pe treapta a şasea modificat superior.

Ultimul mod cromatic este varianta frigiană cu sensibilă, frigian modificat sau frigian cromatic.

In legătură cu terminologia, se pot utiliza mai multe denumiri pentru acelaş mod : denumiri ce cuprind sunete urcate sau coborîte de pe anumite trepte faţă de sunetul cu care începe modul respectiv; denumiri ce îşi au originea în teoria muzicală a Evului Mediu; denumiri în legătură cu intervalele ce se formează între sunetul de pe treapta întîia a modului şi sunetele urcate sau coborîte de pe anumite trepte; de exemplu,major cu cvartă mărită. Pentru denumirile modurilor cromatice, la numele fiecărui mod diatonic, adăugăm sunetul urcat sau coborît de pe treptele respective sau intervalul mărit faţă de sunetul cu care începe modul; de exemplu, lidian cu sunetul de pe treapta a doua alterat suitor sau lidian cu secundă mărită. Folcloriştii şi profesorii de folclor muzical dau numele modului după sunetul de pe treapta întîi a scării, de exemplu, modul fa, modul sol etc. Unii profesori de teorie a muzicii utilizează denumiri etnice, de exemplu, mod oriental, mod românesc etc.

Schema prezentată poate fi aranjată astfel : cele şapte moduri diatonice, în ordinea cvintelor ascendente se orînduiesc orizontal, iar sub fiecare mod diatonic se înscriu toate celelalte variante diatonice şi cromatice (Vezi tabloul nr.5).

In încheiere este necesar de reliefat faptul că, în orice moment, elevii trebuie călăuziţi în formarea deprinderilor de intonare a modurilor indiferent de sunetul cu care încep, de recunoaştere a lor, a formulelor melodice sau a cîntecelor populare brodate pe material sonor corespunzător.

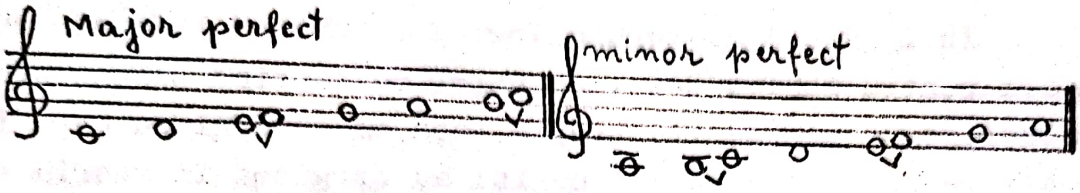
====

Scanned with OKEN Scanner

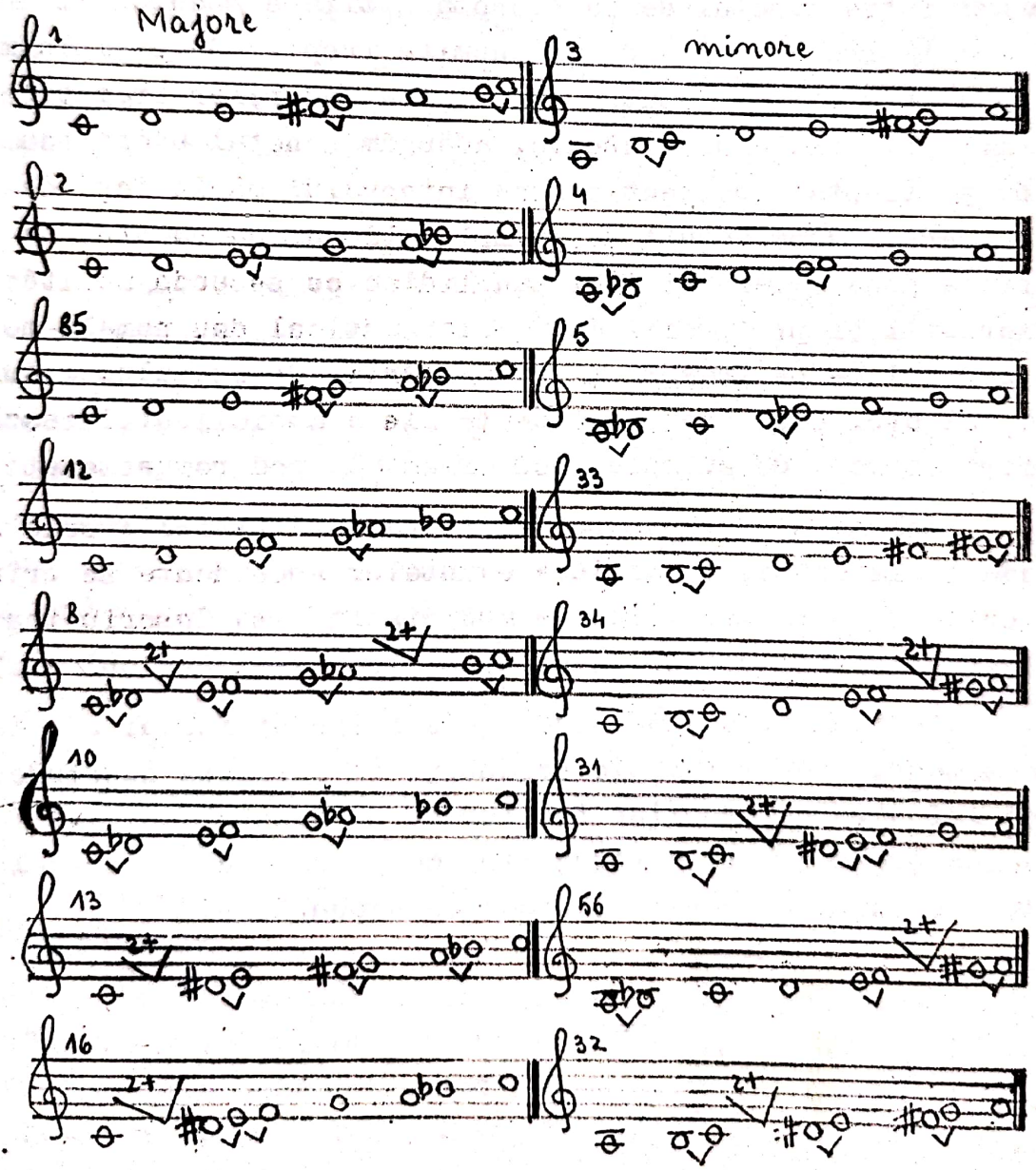
TABLOUL 1

Schema rezumativă a modurilor ce stau la baza cîntecului popular romînesc după D. Cuclin.

MODURI DIATONICE



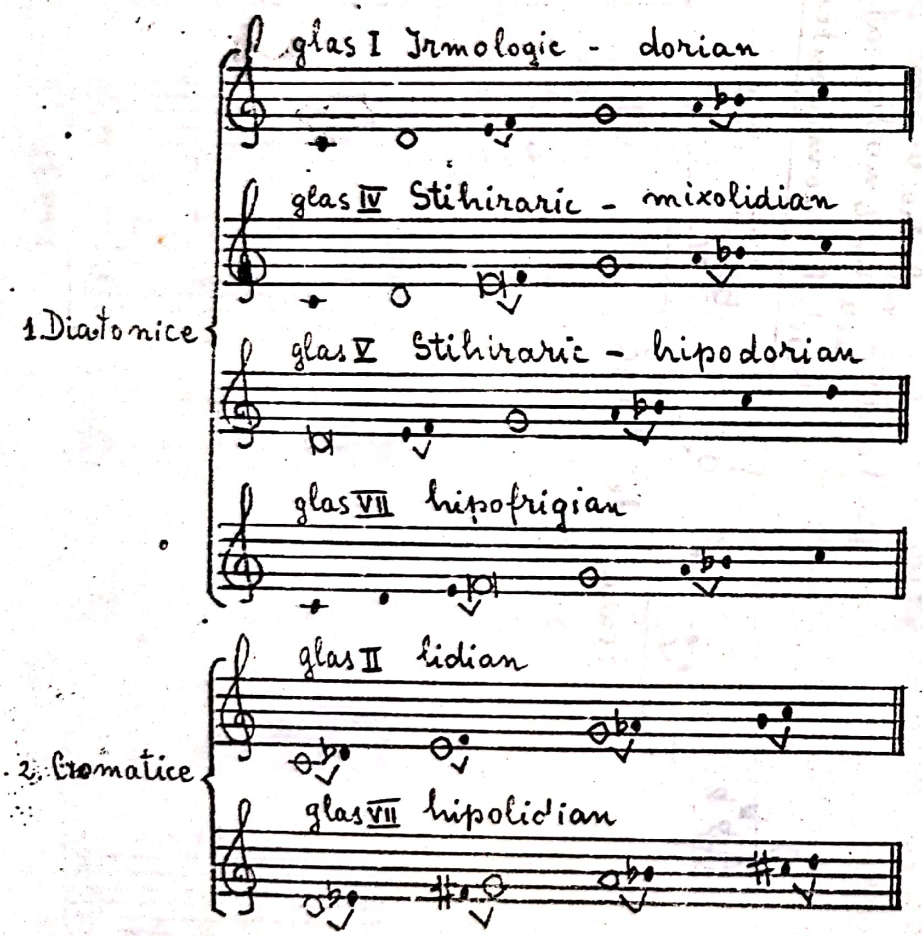
MODURI CROMATICE



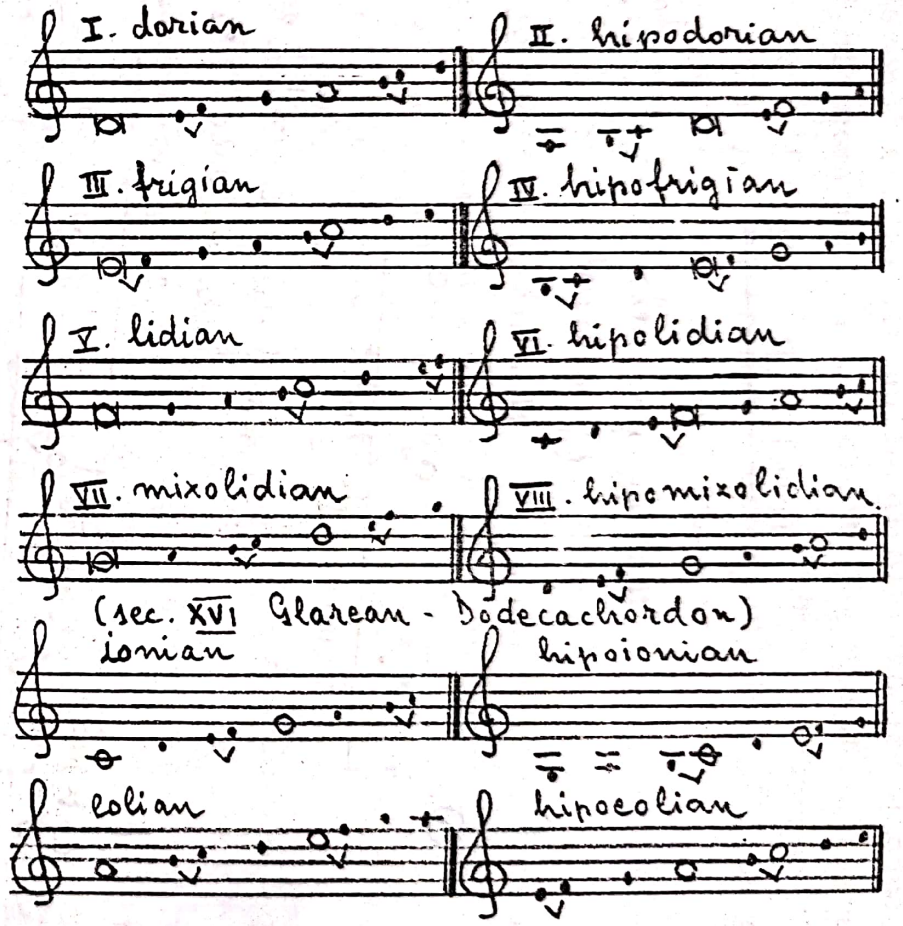
Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 2

I. Moduri antice —
II. Moduri medievale: a) bizantine —
b) psaltice:



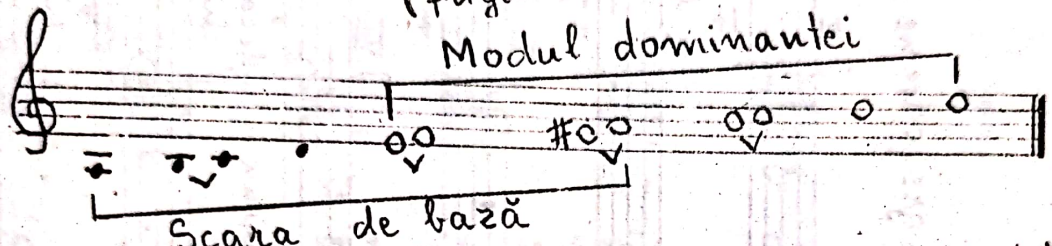
c) gregoriene:



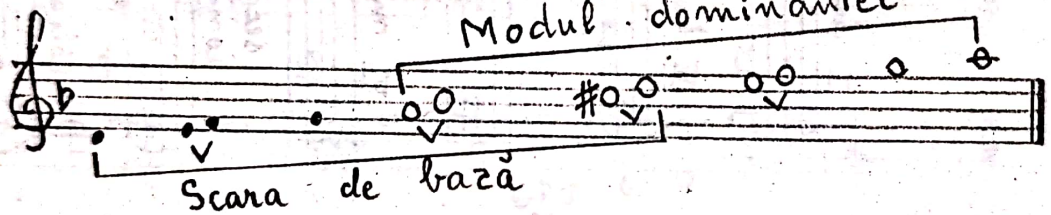
Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 3

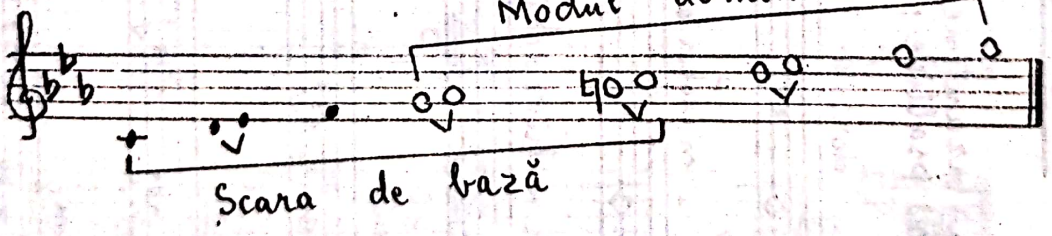
Major melodic cu secundă frigiană
(frigian cu sunetul de pe th. III urcat)
Modul dominantei



Major melodic cu sunetul de pe th. II cob.
(frigian cu terță majoră)
Modul dominantei



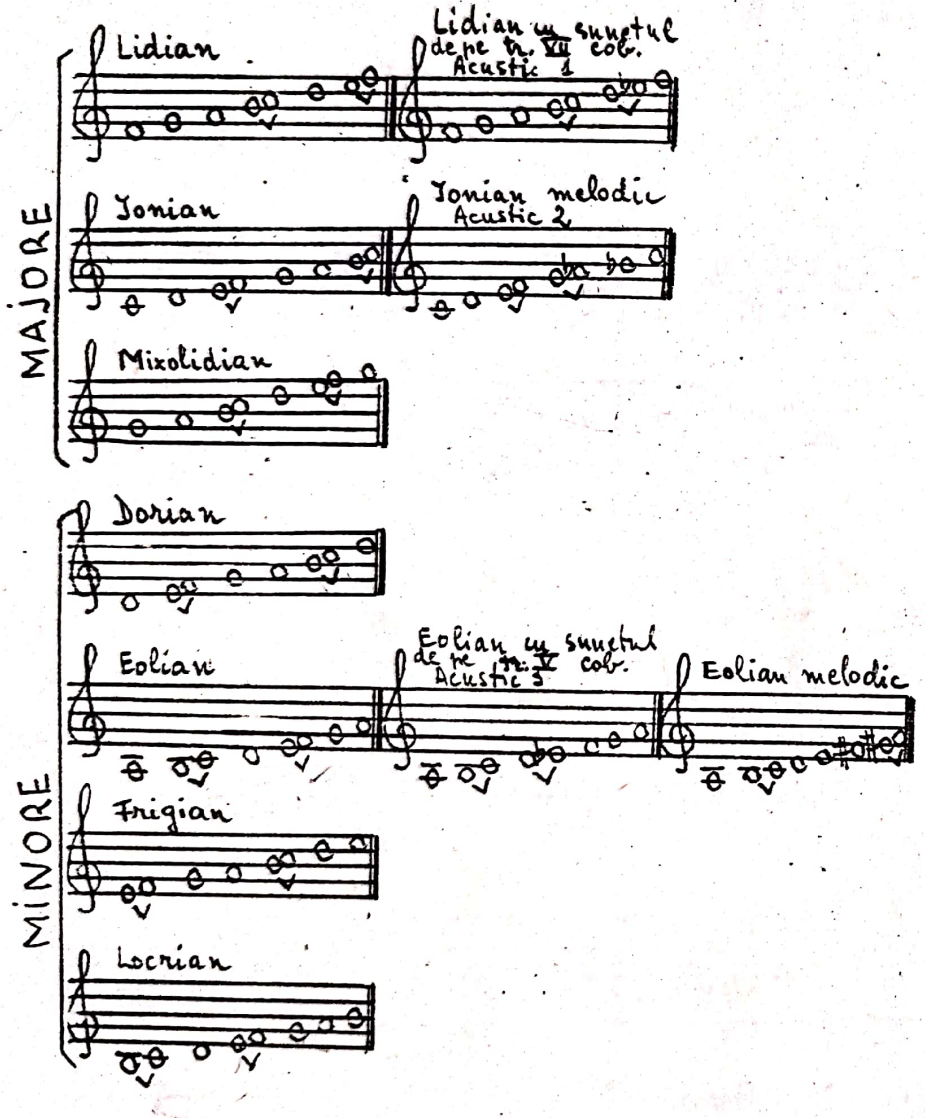
Ionian melodic cu sunetul de pe th. II cob.
(acustic 2 modificat)
Modul dominantei



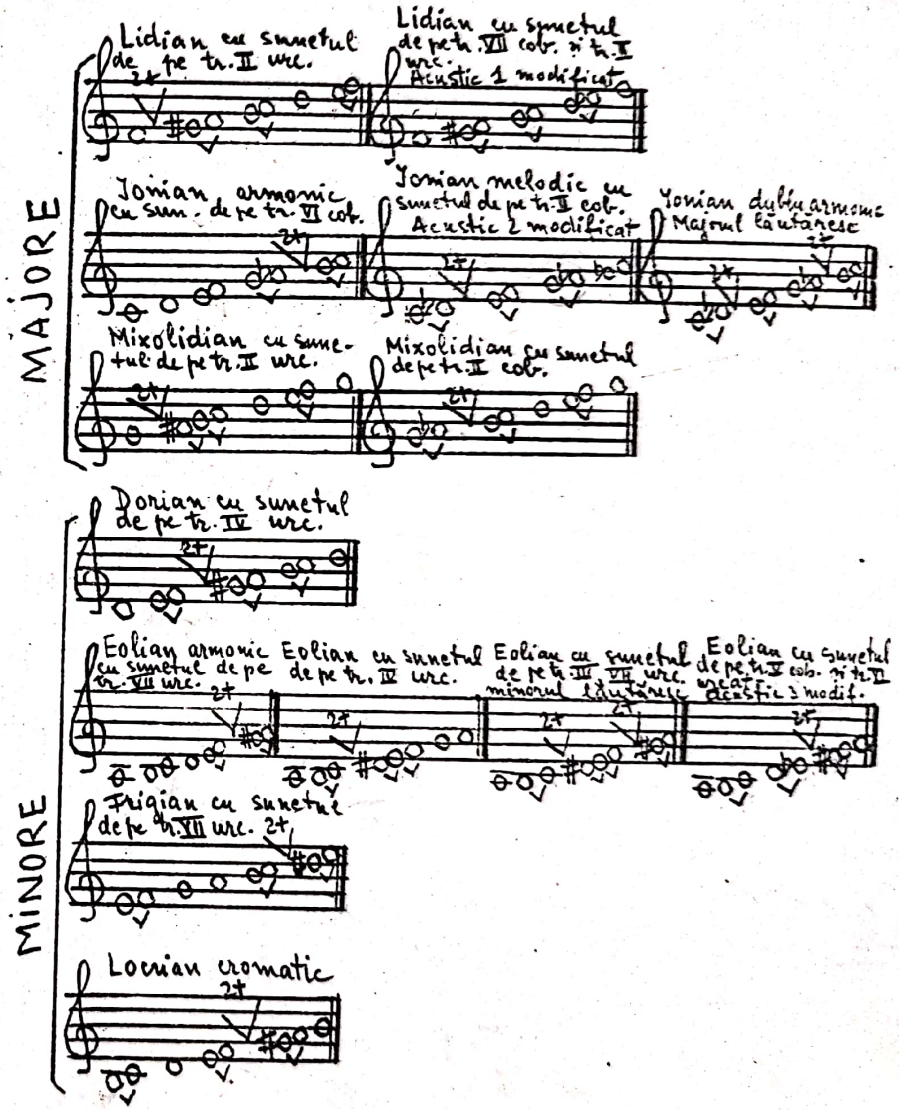
Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 4

MODURI DIATONICE



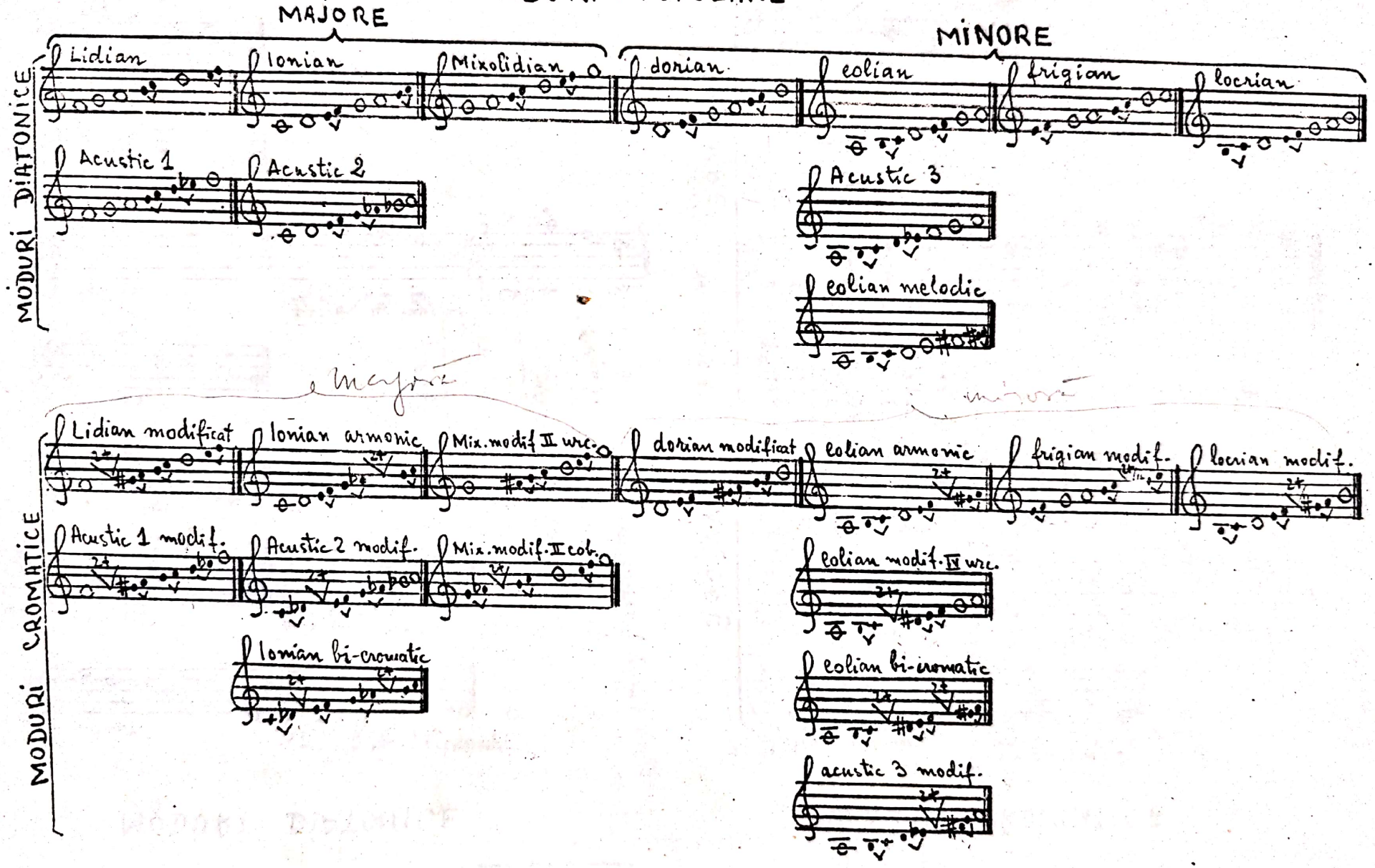
MODURI CROMATICE



Scanned with OKEN Scanner

TABLOUL 5

MODURI POPULARE



Scanned with OKEN Scanner

STUDII CRITICE

PSIHOLOGIE - PEDAGOGIE

DESPRE PARTICULARITATILE CONCENTRARII PSIHICE A INTERPRETULUI IN PREGATIREA EXECUTIEI PUBLICE

Mircea Dan Răducanu

Condiţie de bază pentru desfăşurarea ideală a interpretării scenice, manifestare caracterizată în special prin prezenţa unui puternic sentiment de răspundere şi a unei atmosfere de intensă creaţie, concentrarea este singurul mijloc de a asigura atît realizarea fidelă a intenţiilor compozitorului, cît şi totodată transmiterea către public a mesajului vibrant al artistului.

Rîndurile de faţă îşi propun să adîncească această problemă atît de importantă în realizarea punctului terminus al muncii interpretului - execuţia publică - căutînd totodată să dea o viziune unitară asupra procesului: pregătire psihică - interpretare scenică.

Perioada de pregătire a unui recital sau concert este pentru un interpret experimentat nu numai o perioadă de sintetizare şi de perfecţionare a unor deprinderi achiziţionate anterior precum şi de asamblare într-un tot a unor lucrări de autori diferiţi, aparţinînd unor stiluri diferite - ci şi în special o etapă de concentrare psihică asupra programului ce trebuie executat în faţa publicului.

Natura acestei concentrări psihice constă în faptul că ea direcţionează spre periferia conştiinţei coordonarea celorlalte activităţi ale interpretului, în general orice acţiune ce nu are legătură directă cu scopul concentrării. Profunzimea ei este condiţionată în mod direct de trăirnicia idealului artistic şi de gradul de însuşire al sentimentului înaltei responsabilităţi ce o implică manifestarea în public.

Deci pregătirea pentru concert necesită o stare specială de pregătire psihică în cadrul căreia au loc -după cum vom vedea- unele procese psihice menite să înlesnească în viitor desfăşurarea execuţiei scenice.

Scanned with OKEN Scanner

Primul proces de preparaţie psihică l-am putea denumi - dispunere creatoare. El constă în dobîndirea unei stări de orientare activă spre repertoriul ce trebuie executat, fiind rezultatul unui proces complex de înţelegere a răspunderii asumate, şi se manifestă prin prezenţa unei necesităţi imperioase de manifestare în public. Apariţia dispunerii presupune şi fixarea idealului artistic ce va trebui atins; în funcţie de trăinicia şi intensitatea lui, interpretul îşi va elabora energia psihică voliţională, necesară pentru susţinerea activităţii de pregătire pur instrumentală.

Starea de dispunere creatoare are un caracter foarte instabil, datorită deosebitei sensibilităţi a interpreţilor în legătură cu o serie întreagă de elemente externe aparent de o minoră însemnătate pentru momentul viitoarei execuţii, care însă se dovedesc a fi demne de luat în seamă, datorită influenţei lor deosebit de puternice asupra stării neuromusculare a solistului pe scenă. Astfel de influenţe externe pot fi: diferitele informaţii asupra sălii, auditoriului, instrumentului de concert. Influenţele interioare sînt în general stări fiziologice trecătoare care se soldează cu indispoziţie sau cu slăbirea temporară a formei tehnice.

De aici rezultă necesitatea permanentei preocupări din partea solistului de a-şi menţine o dispunere cît mai stabilă şi activă pe parcursul întregii pregătiri, bazîndu-se pe experienţa personală acumulată în urma repetatelor introspecţiuni cu ocazia manifestărilor publice anterioare.

Conţinutul psihologic al dispunerii este legat însă de felul şi importanţa manifestării publice respective, precum şi de natura repertoriului abordat.

Astfel, un concert cu acompaniament de orchestră va solicita executantului o altă stare de dispunere decît un recital. Acelaşi lucru în privinţa rodajului repertoriului ; un program cîntat pentru prima oară, necesită o mult mai mare temperatură de pregătire psihică, deci

şi o dispunere artistică diferită faţă de cea necesară pentru executarea unui program rodat.

Un alt proces psihic caracteristic stării pregătitoare este reprezentarea anticipativă. Deosebit de necesară pentru solistul concertist, este operaţia psihică de prevedere a rezultatelor scenice ale pregătirii sale. Ea se bazează pe experienţa sa anterioară, şi este în bună măsură factorul care îndrumă spre forma finală întreaga activitate de pregătire.

Astfel interpretul se reprezintă pe podiumul sălii de concert, îşi imaginează comportarea, reacţiile în faţa instrumentului de concert şi a publicului, se obişnuieşte într-o mare măsură cu această situaţie excepţională în care se va afla peste un răstimp dat. Bineînţeles că toate aceste reprezentări sînt doar imagini destul de şterse ale unor comportări probabile. Cu tot acest caracter de probabilitate, ele contribuie însă la intensificarea primului proces descris mai sus, acela de dispozitie creatoare, datorită faptului că sporesc încrederea în sine a interpretului: repetatele reprezentări ale momentelor scenice viitoare, uzează o cantitate considerabilă din efectul timoral al ambianţei scenice.

Este adevărat însă, că pentru a ajunge la consumarea emoţională a momentului scenic, este nevoie de cheltuirea în prealabil a unei cantităţi imense de energie nervoasă odată cu fiecare reprezentarea anticipativă.

Este un fapt constatat că toţi interpreţii ce nu-şi pun probleme de ordin anticipativ în perioada de pregătire, neavînd preocuparea continuă de a se acomoda dinainte cu ambianţa sălii de concert, apar atît de timoraţi în public încît deseori întreaga execuţie a programului eşuează.

Nu orice reprezentare de ordin anticipativ poate însă înlesni emoţional execuţia scenică. Se întîmplă ca reprezentările să fie eronate datorită supraaprecierii sau subaprecierii pregătirii proprii, amîndouă ipostazele ducînd la rezultate negative.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel supraaprecierea pregătirii proprii duce la slăbirea tensiunii de pregătire deci şi a trăirilor anticipative, avînd ca urmare un şoc timoral neaşteptat în ambianţa scenică şi anume în momentul în care imperfecţia devine o certitudine pentru executant.

In cazul subaprecierii, consumul de energie nervoasă a interpretului ia proporţii considerabile din cauza stării de anxietate în care se află, considerînd că repertoriul îl depăşeşte: epuizat în acest fel, el nu reuşeşte în general să mai găsească suficiente resurse nervoase pentru susţinerea publică a programului.

Este deosebit de important faptul că acest proces de acomodare psihică, trebuie să aibă ca efect eliberarea totală sau aproape totală a conştiinţei, în momentul execuţiei de probleme de "regie", lăsînd loc suficient pe scoarţa cerebrală pentru actul interpretativ propriu-zis.

Astfel interpretul trebuie să iasă în scenă în momentul de supremă dispunere artistică, şi anume atunci cînd dorinţa şi plăcerea ce o are pentru viitoarea execuţiei devine o necesitate. Asigurarea acestui deziderat presupune în mod logic transformarea treptată a reprezentărilor anticipative a viitoarei situaţii scenice, în reprezentarea materialului muzical însuşi.

Concentrarea puternică asupra textului de executat, susţinută de dorinţa, de necesitatea de a-i da viaţă, iată punctul terminus al pregătirii psihice a interpretului solist.

Dacă la începutul pregătirii, el trebuie să-şi controleze toate reacţiile şi stările psihice, căutînd să le dirijeze în mod favorabil, cu timpul va trebui să-şi înlăture treptat atenţia atît de la persoana sa cît şi de la publicul care-l va asculta, îndreptîndu-şi-o pe de-a-ntregul spre opera de artă ce trebuie executată. Numai prin realizarea unei concentrări puternice, stabile şi imperturbabile, care să depăşească în intensitate orice agent exterior inhibator (sala, publicul), numai astfel interpretului contemporan, înarmat cu o mulţime de cunoştinţe psiho-fiziologice,

Scanned with OKEN Scanner

va putea să se prezinte în public la adevărata sa valoare.

x

Dar realizarea practică a concentrării nu este un proces simplu: el necesită un efort de voinţă considerabil, precum şi un antrenament asiduu din partea interpretului.

Efortul de voinţă este necesar pentru îndepărtarea sistematică din sfera preocupărilor psihice curente a elementelor perturbatoare externe şi interne (obiectiv de altfel greu de realizat), şi de a menţine în permanenţă o stare de orientare activă şi receptivă îndreptată spre programul ce se pregăteşte.

Este un fapt cît se poate de familiar oricărui instrumentist că după ce a intrat cu un potenţial psihic ridicat într-o perioadă de muncă, datorită repetărilor mecanice inerente dobîndirii deprinderilor tehnice, survine după un oarecare timp o scădere considerabilă a interesului ce-l manifesta faţă de program. Este vorba de particularitatea psihicului de a tinde să cuprindă o sferă cît mai mare şi variată de activităţi şi idei, căreia noi îi opunem obligaţia de a-şi menţine pe perioade foarte lungi aceeaşi orientare.

Sarcina interpretului este deci aceea de a evita monotonia în studiu, folosind şi îmbinînd armonios şi cu pondere cuvenită, mai multe modalităţi de travaliu tehnic într-o perioadă de timp relativ redusă.

Antrenamentul consecvent al concentrării este indispensabil căci, numai o repetare sistematică a unora şi aceloraşi procese psihice poate duce la fixarea acestora în stereotipuri dinamice. Astfel, cu cît instrumentistul se va concentra mai profund în studiul zilnic, cu atît mai uşor îşi va putea instala această stare psihică indispensabilă în momentul execuţiei scenice.

Concentrarea scenică este o chestiune de obişnuinţă realizată prin munca de zi cu zi a pianistului.

Este totuşi adevărat că concluziile de mai sus nu se pot aplica în chip de "soluţii universale" de către

oricine şi în orice fel. Varietatea infinită de temperament a interpretilor, impune de la caz la caz, alte modalităţi - uneori diametral opuse - de preparaţie psihică.

De asemeni este adevărat că aparitiile mai frecvente în public duc la crearea unei rutine, a unui stereotip al reflexelor scenice şi ante-scenice care permite interpretului o acomodare treptată cu ambianţa sălii de concert, deci şi micşorarea consumului nervos de pregătire psihică. Ceea ce dorim să scoatem în evidenţă este însă faptul că în munca complexă a solistului ce se pregăteşte pentru concert, este necesară cunoaşterea proceselor psihice prin care trece, dirijîndu-le în mod judicios, cu mult tact şi precizie, asigurîndu-şi astfel într-o mare măsură starea de spirit necesară în execuţia publică.

=====

CONTRIBUTII LA "TEHNICA INVATARII INDIVIDUALE" IN STUDIUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT - REFERIRI LA OBOI.

COSTACHE CREANGA

Faptul că organizarea constituie drumul cel mai scurt către succes, este de necontestat. Eficienţa maximă însă a organizării presupune cunoaşterea unor principii şi criterii, care pot şi trebuie să fie transmise şi însuşite de pe băncile şcolii.

In acest sens, academicianul Stefan Milcu într-un eseu intitulat "Tahnica învăţării individuale", afirmă :

"Titlul acestui eseu ar putea să pară surprinzător. Există o ştiinţă, o metodică şi o tehnică individuală, care sînt unanim cunoscute şi aplicate. Profesorul este pregătit în prealabil ani îndelungaţi pentru a dobîndi capacitatea de a transmite cunoştinţe în clase organizate şi de a controla receptarea lor corectă. Mai puţin cunoscute sînt metodele şi tehnicile pe care elevii şi studenţii trebuie să le stăpînească şi să le aplice atît în procesul de învăţare în clasă, cît mai ales în studiul individual. De fapt, tehnica învăţării este un capitol al pedagogiei şi ar trebui predat, în şcoli şi universităţi, odată cu materia de învăţat şi dacă este necesar în prelegeri şi lucrări practice adecvate ".

Astăzi mai mult ca oricînd, cunoaşterea şi aplicarea unui sistem eficient de organizare bazat pe criterii ştiinţifice a devenit o necesitate stringentă. Volumul mare de informaţii şi criza de timp specifică contemporaneităţii, cer omului să-şi însuşească o tehnică raţională de selectare a informaţiilor şi cunoştinţelor necesare, în aşa fel încît raportul efort-efect să-i fie favorabil. Metodele folosite în procesul de organizare ştiinţifică a muncii în cadrul diferitelor sectoare ale economiei pot fi extinse în mod creator şi în domeniul învăţămîntului, pentru ca viitorii specialişti să pornească

în viaţa practică înarmaţi şi cu cunoştinţe şi deprinderi în acest sens.

Artistul-interpret contemporan este chemat prin rolul ce-l îndeplineşte în dezvoltarea societăţii să-şi cultive în mod armonios trei principale atribute : perfecţiune tehnică, cultură muzicală şi personalitate artistică, trăsături ce se întrepătrund şi se influenţează reciproc. In practica concursurilor internaţionale de interpretare, aceste trăşături constituie criterii de bază în aprecierea candidaţilor.

Este de la sine înţeles că şi instrumentiştii- interpreţi ai formaţiilor de orchestră trebuie să întrunească aceste calităţi, bineînţeles la altă scară şi în altă proporţie decît interpreţii - concertişti sau de muzică de cameră. Pornind de la aceste cerinţe ale vieţii muzicale contemporane, învăţămîntul muzical instrumental este dator să-şi organizeze întreaga activitate pe acele coordonate care pot asigura viitorului instrumentist pregătirea generală şi specială corespunzătoare.

Studenţii de la specialităţile instrumentelor de suflat se pregătesc cu precădere pentru a deveni instrumentişti de ansamblu. Este indicat ca de la primele cunoştinţe să fie clarificate pentru cadrele didactice şi pentru cei ce se instruiesc în specialităţile respective, scopul pregătirii lor,condiţiile în care-şi vor desfăşura activitatea profesională,calităţile ce trebuie să le întrunească precum şi mijloacele de realizare a tuturor problemelor legate de desăvîrşirea lor profesională şi cetăţenească. Cunoscut fiind faptul că instrumentistului de orchestră i se cere să realizeze doar în cîteva zile, programul unui concert alcătuit de obicei din lucrări diferite ca factură, stil, caracter, particularităţi tehnice, uneori fiind nevoit să prezinte public lucrări chiar cu o singură repetiţie, este absolut necesar ca acesta să posede mai întîi, la nivelul cel puţin satisfăcător, meşteşugul cîntatului la instrument, în mod egal în toate tonalităţile şi pe toată întinderea instrumentului. In consecinţă, studenţii de la catedra instrumente de suflat vor fi îndrumaţi şi pregătiţi în vederea însuşirii cu precădere a unei tehnici instrumentale generale polivalente, cu caracter de universalitate.

Aceasta nu înseamnă neglijarea celorlalte calităţi pe care trebuie să le întrunească un instrumentist interpret, ci din contra, consider că se asigură astfel doar o bază reală pentru dezvoltarea acestora, după cum, cunoaşterea în întregime a tehnicii unei limbi străine asigură specialistului ce se pregăteşte în acea limbă o arie largă de dezvoltare şi perfecţionare. Ceea ce a fost greşit înţeles,a constituit modul în care a fost privită formarea şi perfecţionarea tehnicii instrumentale, tratîndu-se ca scop în sine, lipsită de valoarea ei ca suport de necontestat al artei.

Acordîndu-se însă tehnicii instrumentale funcţia ei artistică, pe care de fapt o îndeplineşte ca element indispensabil al expresiei interpretative, în studiul instrumentelor nu se vor mai comite exagerări, denaturări,care să ducă aşa cum s-a întîmplat adesea la înlăturarea acesteia ca preocupare specială în pregătirea instrumentiştilor, limitîndu-se doar la însuşirea unor elemente de tehnică pe care le oferă repertoriul.

Dezvoltarea tehnicii instrumentistului de suflat doar pe repertoriul studiat este incompletă şi lipsită de perspectivă. Este şi firesc să fie astfel, pentru că repertoriul este creat nu pentru a forma tehnica instrumentală, ci pentru a fi interpretat, iar în perioada de formare a instrumentistului pentru însuşirea unor cunoştinţe şi deprinderi de interpretare muzicală. O analiză sumară a întregului repertoriu pe care îl parcurge şi-l însuşeşte un student în conservator,ne va duce la constatarea că acesta de fapt nu a studiat decît cîteva tonalităţi şi doar anumite registre ale instrumentului. Insă instrumentistul de orchestră este pus în situaţia de a rezolva pe parcursul celor 25-30 de ani de viaţă profesională lucrări în toate tonalităţile şi pe întreaga întindere a instrumentului respectiv, şi pe care de fapt noi nu le putem prevedea. De aceea este indicat ca absolvenţii să fie înarmaţi cu acele cunoştinţe şi deprinderi cu care să poată rezolva onorabil cel puţin, toate problemele profesionale ce se vor ivi pe parcursul activităţii lor.

Despre relaţia tehnică instrumentală - muzică,respectiv repertoriu, şi-au exprimat convingerile personalităţi

artistice şi pedagogice de prestigiu. In legătură cu aceasta, Enescu spunea : "Nu există muzică fără studiul intervalelor", iar referitor la importanţa studierii gamelor,mărturisea că era îndurerat întrucît trebuia să studieze zilnic la vioară ore în şir game,pentru a se menţine în formă, timp care ar fi dorit să-l folosească pentru marea sa pasiune - compoziţia. Este important de ştiut şi părerea renumitului violonist contemporan Isac Stern, care într-un interviu acordat revistei "Contemporanul", declara printre altele: "Muzica începe după ce s-au învins dificultăţile instrumentului" (a se reţine: nu ale repertoriului). De asemenea,oboista de renume mondial Evelyn Rottwell - Barbirolly, în prefaţa lucrării sale "Tehnica oboiului" menţionează : " . . . este evident că nici un artist nu-şi poate da din plin toată posibilitatea sa de expresie, dacă nu şi-a dus meşteşugul tehnic deasupra mijloacelor de expresie".

Deci este evident că, dezvoltarea şi perfecţionarea tehnicii instrumentale trebuie realizată în afara repertoriului şi că o organizare raţională a muncii individuale a studenţilor trebuie desfăşurată fără a pierde însă din atenţie problemele de ansamblu, pornind de la şi cu problemele de tehnică generală instrumentală, în care studiul gamelor,exerciţiilor şi studiilor propriu-zise să se lucreze cerebral şi sensibil, întrucît acestea conţin în fond toate elementele ce pot fi întîlnite în mod divers în orice lucrare muzicală.

Referindu-se la munca oboistului,George Gillet,fost profesor la clasa de oboi (mai multe decenii) la Conservatorul Naţional din Paris, solist în patru formaţii muzicale de prestigiu, cavaler al Legiunii de Onoare, în lucrările sale pentru studiul oboiului menţiona printre altele : "Organizarea judicioasă a studiului zilnic constituie secretul progresului concret". In continuare, recomandă următoarea succesiune în desfăşurarea momentelor dintr-o zi de studiu :

Prima oră = game, a doua oră = studii şi a treia oră = solo-uri (Bach,Händel cu precădere). Evelyn Rottwell-Barbirolly recomandă de asemenea următoarea desfăşurare a studiului zilnic la instrument :

Scanned with OKEN Scanner

Prima oră = game, începînd cu minimum 10 minute de game lente. A doua oră = exerciţii şi studii începînd cu note lungi şi exerciţii pentru ambuşură. A treia oră =piese sau alte lucrări precum şi solo-uri de orchestră, ştime din bucăţi de ansamblu, etc. cu cel puţin 15 minute citire la prima vedere. Pentru a ilustra locul fiecărui moment în studiul individual, compară în mod sugestiv desfăşurarea unei zile de studiu cu un meniu bine echilibrat, în care piesa reprezintă desertul.

Respectarea momentelor în desfăşurarea studiului zilnic constituie o obligativitate, iar în funcţie de nivelul sau particularităţile individuale, doar raportul dintre aces--te momente poate suferi modificări de cantitate. Despre importanţa şi randamentul studierii gamelor (în diverse modalităţi şi forme de articulaţie, intensitate, virtuozitate, etc.) George Gillet spunea că: "Gamele constituie suprema sursă a oboistului perfect", iar Evelyn Rottwell-Barbirolly menţionează la capitolul destinat gamelor : ",.. ele sînt scheletul tehnicii şi de aceea şi a studiului. Nimic nu va îmbunătăţi cîntul atît de mult în scurt timp, ca lucrul regulat al gamelor - începe întotdeauna ziua cu game legate,lente, fără vibrato; acestea sînt nepreţuite pentru studiu, deoarece ele îmbunătăţesc respiraţia, controlul ambuşurii, intonaţia şi mişcarea degetelor în acelaş timp".

In a doua etapă a studiului individual se recomandă exerciţii şi studii cu problematică diversă (ca tonalitate, articulaţie, ritmică,intensitate,ornamente,sonoritate, etc.).

Marguerite Long a definit tehnica instrumentală "Stiinţa pianului", considerînd munca la exerciţii şi la studiile cu caracter tehnic un capitol important în activitatea oricărui pianist, atît în perioada în care trebuie să-şi dezvolte aptitudinile, cît şi după ce a ajuns la un stadiu înaintat şi are nevoie să-şi menţină virtuozitate dobîndită. Tot despre această etapă, Evelyn Rottwell - Barbirolly spune în lucrarea sa : "... împreună cu gamele şi exerciţiile,studiile trebuie să facă parte din sistemul de studiu regulat. Ele vor ajuta să se îmbunătăţească toate laturile tehnice şi deoarece sînt mai lungi şi muzical mai complicate decît exer-

cităile, ele vor califica puterea de concentrare şi vor îmbunătăţi disciplina mintală".

Al treilea moment al zilei de studiu la instrument, îl constituie abordarea repertoriului precum şi citirea la prima vedere, transpoziţie unde este cazul. Se pot distinge în timp, trei etape în pregătirea şi însuşirea repertoriului: a) perioada de aclimatizare, în care instrumentistul desfăşoară cu precădere o muncă de informare şi documentare asupra problemelor ce le reclamă repertoriul (stil, epocă, formă, caracter, etc.) iar în ce priveşte munca cu instrumentul, se parcurge lucrarea de la un capăt la altul ; b) urmează apoi fragmentarea lucrării, studierea şi exersarea pasajelor pentru egalizarea tehnicii specializate şi adaptarea acesteia la caracteristicile solicitate de procesul de interpretare. Este util ca aceste părţi dificile, să fie studiate separat, ca exerciţii tehnice, atît de bine ca şi cînd ar fi muzical independente ; c) a treia etapă care are un caracter de sinteză constă în finisajul lucrării integrale, realizată prin realcătuirea întregului din fragmentele lucrate separat, perfecţionarea continuînd pînă la obţinerea maximului de tensiune. Audierea pe discuri sau benzi a lucrării respective în interpretări diferite, consider că este mult mai indicat, să se facă în momentul cînd interpretul şi-a cristalizat o concepţie interpretativă; ascultarea la începutul pregătirii repertoriului, ar duce la o copiere (imitare) a interpretului ascultat, fapt ce ar frîna dezvoltarea normală a personalităţii artistice a interpretului. O măsură absolut necesară este aceea legată de finalizarea muncii desfăşurate de studenţii interpreţi, în condiţii care să asigure în mod real formarea deprinderilor de a cînta în public. In acest sens producţiile interne consitituie cel mai important stimulent.

Adesea se discută despre o anumită lipsă de entuziasm şi pasiune pentru profesia aleasă a studenţilor - viitori instrumentişti, căutîndu-se cauzele acestei stări nefireşti. Consider că în afară de o serie de factori pe care nu-i voi aminti aici, o importanţă covîrşitoare în crearea acestei situaţii o constituie absenţa din viaţa studenţilor a unor satisfacţii reale de ordin profesional, ca o consecinţă a predă-

rii şi studierii instrumentelor pe coordonate care nu determină o pregătire eficientă şi completă. Studenţii sînt obligaţi prin programa analitică să interpreteze un număr de lucrări artistice, pentru care nu au un potenţial tehnic satisfăcător. Or, această depăşire a posibilităţilor tehnice îi determină pe studenţi să pornească disperaţi la studiul repertoriul, fără a mai ţine seama de perfecţionarea continuă a tehnicii generale instrumentale ca necesitate de prim ordin şi nici de etapele studierii repertoriului.

In urma acestui efort, în mare măsură zardarnic, se constată că se menţine o gravă inegalitate în ce priveşte însuşirea tehnică a repertoriului, o interpretare deficitară şi în consecinţă neîncredere în posibilităţile proprii, făcîndu-se totul ca o obligaţie impusă de nişte examene care trebuie să fie susţinute.

In lucrarea "Despre aptitudini şi deprinderi" Paul Michel, explică o asemenea situaţie, într-unul din paragrafe astfel: "ca să poată interpreta în mod creator, un instrumentist va trebui să automatizeze prin studiu elementele componente ale măiestriei instrumentale. Dacă există vreo lipsă în această privinţă, conştiinţa muzicianului va fi prea mult solicitată de elementele tehnice. Un pianist va putea reda în mod desăvîrşit interpretarea unui concert, numai atunci cînd atenţia nu-i va fi îndreptată asupra elementelor de bază ale tehnicii, ale pasajelor".

Si Neuhaus tratează această problemă în cartea sa "Despre arta pianistică", într-unul din capitolele spunînd : " . . . dacă educaţia tehnică, a degetelor, mîinilor, a întregului aparat motor, va rămîne, în ansamblul ei, în urma educaţiei spirituale, riscăm să formăm nu un interpret, ci în cel mai bun caz un muzicolog, un teoretician, un pedagog pur ... ".

Studenţii catedrei noastre au în general o educaţie spirituală, dar nu posedă măiestria instrumentală, cu care de fapt trebuie să pornească în viaţă specialistul la absolvirea conservatorului.

Astfel stînd lucrurile este momentul să folosim în activitatea noastră şi experienţa şcolilor cu o îndelungată şi

fructuoasă tradiţie în formarea instrumentiştilor de suflat.

In acest sens, găsesc că nu ar fi lipsit de importanţă să aplicăm în mod creator la condiţiile sistemului nostru de învăţămînt, modalităţile şicriteriile folosite de Scoala franceză în materie de instrumente de suflat, în special de lemn, care deţine de 200 de ani primul loc în lume. In mare, aceasta ar consta în predarea şi studierea cu precădere pe primul semestru a tehnicii generale instrumentale, examenul fiind susţinut în exclusivitate din materialul de factură tehnică. Numai promovarea acestei probe să dea dreptul studentului de a se prezenta la proba de interpretare din sesiunea iunie. Nu este cazul să se mai argumenteze, care ar fi marele salt ce s-ar produce, atît ca performanţă profesională, precum şi în ceea ce priveşte felul de a gîndi şi acţiona al studenţilor în legătură cu propria lor pregătire.

=====

Scanned with OKEN Scanner

METODE PSIHO-SOCIOLOGICE DE SPORIRE A INFLUENTEI ACTIVITATII EDUCATIV-IDEOLOGICE ASUPRA STUDENTILOR.

VASILE CIOCIRLAN

A devenit un adevăr axiomatic faptul că eficienţa procesului instructiv-educativ este condiţionată în mare măsură de adevărul ideilor vehiculate, de autoritatea profesională, morală etc. a educatorilor şi mai ales de valoarea metodelor raţional-afective de comunicare şi persuasiune folosite de aceştia. Dacă este în afară de orice îndoială forţa ideilor marxist-leniniste pe care le slujim şi nu pot fi aduse obiecţii serioase asupra numărului necesar de educatori sau "cultivatori" ai acestor idei, nu acelaşi lucru se poate spune despre metodele pe care le folosim, de calitatea activităţii pe care o desfăşurăm pe acest tărîm.

Intr-adevăr în procesul instructiv-educativ, al răspîndirii concepţiei marxist-leniniste despre lume, şi a politicii partidului şi statului nostru, un rol hotărîtor îl joacă, neîndoielnic, metodele moderne de influenţare, de persuasiune raţional-afectivă, capacitatea educatorilor de toate genurile de a cuceri minţile şi inimile oamenilor - premise majore ale unei efective participări a acestora la înfăptuirea importantului Program al PCR de perfecţionare a activităţii ideologice.

Studiile efectuate de-a lungul timpurilor asupra acestui domeniu al acţiunii umane în cadrul a diferite domenii de cunoaştere (retorica, logica, psihologia, pedagogia etc.) au condus la concluzia că există două metode sau căi principale de persuasiune interumană: metoda raţional-logică şi metoda afectiv-emoţională, sau altfel spus metoda logică şi metoda psihologică.

Prima metodă - <u>metoda raţional-logică</u> - se întemeiază, în principal, pe cunoaşterea şi capacitatea de folosire adecvată în procesul demonstraţiei sau argumentării unei anumite teze, a legilor gîndirii corecte (identităţii, contradicţiei, terţului exclus, raţiunii suficiente) ca şi a implicaţiilor încălcării

conştiente sau inconştiente a unor astfel de legi sau reguli, a erorilor neintenţionate (paralogismele) şi mai ales cele intenţionate, cunoscute sub numele de sofisme cum sînt: sofismul petitio principii (revenire la punctul de plecare a raţionamentului dat); sofismul ignoratio elenhi (ocolirea subiectului în procesul argumentării); sofismul accidentului (introducerea unei circumstanţe ce lipsea în premisa majoră sau omiterea unei circumstanţe care exista în premisa majoră); sofismul numit eror fundamentalis (exprimat printr-un raţionament ce conţine o premisă falsă).

In literatura de specialitate ca şi în activitatea noastră practică instructiv-educativă întîlnim sau sîntem confruntaţi cu numeroase întrebări cu privire la premisele eficienţei persuasiunii raţional-logice cum ar fi: concluzia trebuie să fie implicită sau explicită? trebuie prezentată numai teza sau e mai bine ca odată cu teza să fie expusă şi antiteza acesteia? cînd mesajul comportă două teze opuse argumentul prezentat la început are un efect mai mare sau mai mic decît cel prezentat la urmă ? ş.a.m.d.

Fără a subestima însemnătatea primelor două întrebări trebuie să arătăm că cea de a treia ocupă un loc deosebit în teoria raţional-logică a persuasiunii, motiv pentru care a fost abordată cel mai mult de către cercetătorii acestui domeniu de cunoaştere şi acţiune umană. Marii oratori şi teoreticieni ai metodelor de influenţare raţional-logică (ex.Cicero, Quintilian etc.) consideră că ordinea de prezentare a argumentelor într-un discurs, conferinţă, prelegere etc. poate fi realizată pe două căi principale: calea descendentă şi calea ascendentă. Calea descendentă a persuasiunii logice constă în esenţă în folosirea la începutul demonstrării adevărului sau neadevărului unei teze a argumentelor celor mai puternice şi convingătoare, urmînd apoi să fie utilizate celelalte argumente de o importanţă secundară - procedeu exprimînd cerinţele legii logico-retorice a priorităţii (argumentelor majore). Cea de a doua cale - calea ascendentă a persuasiunii logice -cere, dimpotrivă, ca influenţarea celor asupra cărora se acţionează să înceapă cu folosirea argumentelor de însemnătate minoră şi să culmineze cu argumentul cel mai convingător - corespunzător

exigenţelor legii logico-retorice a efectului recent.

Asupra acestei probleme, a celei mai eficiente ordini de prezentare a argumentelor, au fost exprimate mai multe opinii, care, după noi, sînt mai mult complementare decît antitetice.

Astfel psiho-sociologicul R.E.Lana spune că ideea fundamentală a unei atari probleme este următoarea: cînd un individ nu cunoaşte nimic din tema dată, primul argument prezentat va servi de cadru de referinţă. Se va forma o atitudine şi informaţiile noi vor avea o mai mică priză asupra ei, căci aceasta va fi integrată în cadrul de referinţă existent. Dimpotrivă dacă se vor aborda probleme ce sînt familiare subiecţilor mesajul va reîntări opiniile deja constituite şi nu se va constata un efect de prioritate. Această teorie nu se va aplica deci decît situaţiilor în care materialul utilizat este necunoscut de indivizi. Ea a fost confirmată de experienţele lui Luchins (1958) şi acelea ale lui Anderson şi Barrios (1961),unde mesajul consta în două descrieri contradictorii ale unui individ din care a rezultat un efect de prioritate marcată.

Trebuie observat că numeroşi cercetători care folosesc o procedură diferită evidenţiază limitele unei atari teorii. Gradul de familiaritate al indivizilor cu materialul utilizat pare a avea efecte opuse celor care sînt prezise de această teorie cînd mesajul poartă asupra problemelor sociale,chestiunilor controversate şi care implică indivizii daţi.Procedura folosită constă în a distinge două sau mai multe grupe(de auditori sau educabili) după gradul de familiaritate cu problema abordată. Astfel acelaş Lana, la care ne-am mai referit mai sus, observă în 1961 un efect de prioritate la subiecţii foarte familiarizaţi cu problema şi un efect recent la cei care cunoşteau mai puţin problema dată.

O teorie mai recentă afirmată în explicarea acestui fenomen este aceea a psihosociologului Schultz (1963) fundată pe ipoteza "variaţiei senzoriale". Potrivit acestei teorii un stimul, care este absolut nou pentru individ, va antrena la acesta o mai puternică activitate corticală decît la unul care nu îi este familiar. De aici decurg mai multe posibilităţi

privind ordinea de prezentare a argumentelor opuse. Dacă un individ este expus la o problemă pentru prima dată aceasta este prima garanţie că va antrena la aceasta o mai puternică reacţie şi va avea un efect de prioritate. Dar dacă sondarea opiniilor este făcută după fiecare două argumente sau dacă un interval de timp în care îndeplinirea unei sarcini separă două argumente opuse, al doilea argument va avea caracterul unui stimul nou şi el va avea în acest caz efectul de recenţă sau efectul total. Dimpotrivă dacă mesajul dat priveşte probleme de ordin social sau chestiuni de actualitate (stimul familiar) activitatea va fi mai puţin puternică şi efectul de prioritate va fi mai puţin marcat sau chiar va dispare. Administrarea unei sondări de opinie în urma fiecărui argument folosit în procesul comunicării interumane date va duce neîndoielnic la dezvăluirea unui efect de recenţă.

In faţa multitudinii de opinii despre acest fenomen se naşte în mod legitim întrebarea: cînd trebuie totuşi folosită prima sau cea de a doua cale a persuasiunii raţiona-logice? Psihosociologul englez C.I.Hovland consideră că alegerea uneia sau alteia din cele două căi de persuasiune logică,adică a ordinii de prezentare a argumentelor este condiţionată de gradul lor de eficacitate asupra facultăţilor psihice cum sînt: atenţia,memoria,adeziunea etc. Astfel, potrivit opiniei sale ca şi a altor gînditori, atenţia poate fi cucerită urmînd calea descendentă sau legea priorităţii argumentelor puternice; adeziunea se poate obţine urmînd calea ascendentă sau legea efectului recent; memoria ca şi alte procese sau facultăţi psihoce pot fi influenţate relativ egal de fiecare din cele două căi ale persuasiunii raţional logice.

In activitatea instructiv-educativă influenţarea sau persuasiunea dorită nu poate fi realizată numai pe calea logică, cu ajutorul metodelor raţional-logice.Si acest fapt este pe deplin explicabil. Psihicul oamenilor, a educabililor asupra cărora acţionăm în activitatea noastră didactică nu poate fi redus doar la latura raţională, intelectivă. El implică de asemenea şi alte facultăţi şi cu deosebire cea cu caracter efectiv-emoţional. Prezenţa şi afirmarea adesea activă a unei atari facultăţi din structura şi dinamica psihicului omenesc

privit în ansamblul său, adică atît latura sa conştientă cît şi cea inconştientă, ne obligă - dacă dorim într-adevăr să exercităm o anumită influenţă asupra sa - să folosim o metodologie adecvată în activitatea noastră instructiv-educativă, altfelspus să fructificăm virtuţile metodei psiholohice, a căii afectiv-emoţionale de influenţare interumană.

La o atare concluzie au ajuns numeroşi gînditori încă din cele mai vechi timpuri. In cunoscuta sa lucrare "Retorica" Aristotel ne spune că persuasiunea nu se poate obţine dacă în activitatea realizată în acest sens nu vor fi folosite mijloace afective. La fel Boileau - supranumit şi "legislatorul parnasului" - în lucrarea sa "Arta poetică" consideră că în procesul de influenţare a oamenilor trebuie folosite înainte de toate mijloace în stare să mişte, să cultive plăcere.Astfel de reflecţii la care am putea adăuga şi altele şi mai ales rezultatele cercetărilor contemporane ale psihosociologiei propagandei, ale influenţării individuale şi colective ne conduc la concluzia că în procesul instructiv-educativ de orice gen şi pentru orice categorie socială nu este posibilă realizarea persuasiunii dacă educatorul nu va ţine seama de cel puţin următoarele cerinţe de ordin psihologic: a) capacitatea de a se pasiona, de a trăi cu putere ideile, mesajul pentru care militează; b) capacitatea de a cunoaşte sau intui psihologia, starea de spirit a educabililor asupra cărora acţionează; c) capacitatea de a se adapta în chip adecvat sub raportul conţinutului şi al formei mesajului dat la reacţiile subiecţilor în momentul comunicării raţional-afective cu aceştia.

a) Intr-adevăr pentru realizarea eficienţei dorite în procesul instructiv-educativ în general, educatorul trebuie să probeze în primul rînd, nu numai o temeinică pregătire teoretică de specialitate, o deplină familiarizare cu subiectul abordat pînă la posibilitatea expunerii sale degajate, independente de textul de bază, dar mai ales printr-o puternică pasiune faţă de subiectul dat, convingător exprimată prin ton, mimică, gesturi, prin întregul său mod de comportare în tot cursul actului comunicării cu educabilii săi. Educatorul nu trebuie să uite niciodată că, chiar de la primul său contact cu educabilii săi, el devine obiectul unei observaţii sau stu-

diu atent, mai mult sau mai puţin experimentat. In contactul lor cu educatorul, educabilii urmăresc dacă acesta este competent sau nu în subiectul pe care-l abordează, dacă este sau nu convins de justeţea şi utilitatea celor afirmate, dacă îşi exercită rolul său cu plăcere, în silă sau în chip formal, altfel spus dacă au în faţa lor un maestru sau un începător în ale meşteşugului persuasiunii interumane, dacă este sau nu un om vrednic de stimă, dacă în sfîrşit comportamentul şi ideile sale pot sau nu să servească drept exemplu pentru ei în viaţă. Forţa exemplului personal a educatorului este adesea hotărîtoare în procesul instructiv - educativ. Rolul acestui factor este atît de mare încît unii încearcă chiar să deducă valoarea educatorului în mod indirect prin cunoaşterea valorii educabililor acestuia. Chiar dacă acest raport nu este în toate cazurile concludent şi edificator, un fapt este unanim stabilit : convingerile nu pot fi generate sau cultivate decît prin convingeri, şi pasiunile numai prin pasiuni.

b) Dar nu numai educabilii îl studiază pe educator, ci şi educatorul pe educabili. Nevoia cunoaşterii în procesului influenţării interumane este bilaterală, reciprocă. Dacă educabilii pot urmări mai mult sau mai puţin sistematic şi consecvent ceea ce spune şi ce face educatorul, acesta din urmă are o imperioasă nevoie de a cunoaşte cine îi sînt educabilii <u>ce gîndesc</u> şi mai ales <u>ce simt</u> aceştia în actul propriu-zis al procesului instructiv - educativ. Satisfacerea unei atari cerinţe nu-i însă posibilă fără o anumită experienţă în cunoaşterea oamenilor sub raportul structurii lor sociale şi psiho-sociale. Educatorului i se cere în acest caz să posede, în primul rînd, un minimum de cunoştinţe şi deprinderi necesare pentru a stabili cu relativă operativitate şi exactitate (mai ales în contactul interpersonal) care sînt <u>dominantele psihologice şi mai cu seamă cele temperamentale şi caracterologice</u> ale educabililor.

Cercetările efectuate în acest sens (Witkin, Adorno, etc.) au stabilit existenţa a trei tipuri de subiecţi în raport cu reacţiile manifestate de ei faţă de influenţa socială exercitată asupra lor: subiecţii "supuşi", care suferă cu relativă uşurinţă influenţa exercitată asupra lor şi a căror opinii se

schimbă în acord cu datele comunicării interumane. Astfel de subiecţi au de regulă despre ei o imagine fragilă, manifestă o puternică dependenţă faţă de mediul exterior, rămînînd adesea pasivi şi utilizează într-o manieră preferenţială mecanismul de apărare contra actelor represive; subiecţii "supuşi negativ" ale căror opinii sînt de asemenea modificate ca urmare a comunicării persuasive, dar în dezacord cu obiectivele acesteia. Analiza testelor de personalitate realizate asupra unor astfel de subiecţi indică faptul că ei au tendinţa de a percepe mediul ca factor distructiv, ostil lor, şi reacţionează de obicei sub forma unei lupte deschise; subiecţii "independenţi" a căror opinii nu pot fi modificate cu uşurinţă prin intermediul comunicării persuasive. Aceştia au de obicei o imagine puternică asupra lor înşişi şi manifestă o maturitate pronunţată. Ei pot fi influenţaţi de mediul înconjurător numai în măsura în care valorile intelectuale date concordă cu nucleul organizării personalităţii lor. Alţi cercetători (Back şi Davis), adepţi ai neofreudismului şi cu deosebire ai modului de clasificare a oamenilor efectuat de psihologul elveţian Jung, împart tipurile de reacţie ale oamenilor faţă de actul de influenţare în două : "tipul introvertit" şi "tipul extrovertit". In timp ce primul tip ar fi foarte greu de influenţat de factorii exteriori datorită faptului că este dominat de actul autocunoaşterii, cel de al doilea este, după opinia acestor cercetători, caracterizat printr-o netă tendinţă de a se conforma ideilor şi exigenţelor mediului exterior.

Varietatea tipurilor temperamentale, caracterologice ale educabililor implică deci necesitatea abordării lor diferenţiate în procesul persuasiunii raţional-afective. Unii pot fi cuceriţi chiar şi cu un mod de acţiune educaţională obişnuită, în timp ce alţii reclamă dimpotrivă, un plus de măiestrie, de pasiune pentru a le reţine atenţia, a cultiva anumite atitudini faţă de subiectul abordat.

Aceasta nu-i însă suficient. O deosebită atenţie trebuie să acorde <u>educatorul stării de spirit</u> a educabililor săi în chiar momentul comunicării sale cu ei, a <u>climatului moral</u> dominant în timpul acţiunii sale instructiv-educative. Experienţa instructiv - educaţională a numeroşi educatori a arătat

că eficienţa unei atare gen de activitate este adesea dependentă de faptul dacă climatul într-o acţiune dată a fost favorabil sau nu, dacă educabilii erau, cum se spune, dispuşi sau nu să se întîlnească cu educatorul dat, să se supună acţiunii sale informative sau formative. In viaţa fiecărui individ şi chiar a unei colectivităţi umane (grupa de muncă, clasa şcolară, etc.) pot interveni momente ce nu sînt deloc favorabile acţiunii de influenţare sau persuasiune interumană. De aceea ignorarea unui asemenea fenomen nu poate să se soldeze decît cu o stare de iritare şi chiar de aversiune din partea educabililor şi implicit printr-un consum inutil de energie psihică din partea educatorului ce comite o astfel de eroare.

In sfîrşit, dar nu şi ca însemnătate, o chezăşie a eficienţei procesului de influenţare, de persuasiune, rezidă în cunoaşterea şi luarea în considerare de către educator a motivaţiei educabililor, a trebuinţelor lor de ordin intelectual şi emoţional. Mult timp ignorată sau incompetent abordată, teoria motivaţiei activităţii individuale sau colective se impune astăzi tot mai mult ca un factor de bază al eficienţei activităţii sociale, în general şi prin aceasta şi a procesului instructiv-educativ. Intr-adevăr dacă munca neplăcută sau considerată ca fiind inutilă este o anomalie antipsihologică, trebuinţa, interesul care rezultă din trebuinţă, constituie factorul ce poate face din reacţie un act autentic. "Legea interesului" - ne spune J.Piaget în a sa lucrare "Psihologie şi pedagogie", parafrazîndu-l pe Claparède, considerat a fi înfăptuitorul unei adevărate revoluţii copernicane în domeniul procesului instructiv-educativ este deci "pivotul unic în jurul căruia trebuie să se învîrtească tot sistemul" (educaţional n.n.). In elaborarea unui program de instruire şi educaţie sau numai a unei simple conferinţe, educatorul trebuie să ţină seama de cerinţele autentice ale educabililor, de fenomenele spirituale ce-i preocupă sau faţă de care manifestă un mai mare interes. Este doar bine cunoscut faptul că nu toţi oamenii au aceleaşi preocupări, preferinţe sau gusturi. Unii vor prefera cu precădere să audieze de exemplu un curs sau o conferinţă din domeniul diplomaţiei, alţii din domeniul geneticii sau astronomiei ş.a.m.d. Neluarea în consideraţie a

unor asemenea preferinţe, încercarea de aducere la un numitor comun a preferinţelor tuturor educabililor sau a auditorilor obişnuiţi ai unei anumite instituţii de învăţămînt şi cultură va duce la încălcarea susnumitei legi, la efecte psihosociale nedorite.

Dar motivaţia unei astfel de acţiuni nu se reduce doar la trebuinţe de ordinul naturii obiectului de studiu şi a conţinutului acestuia. Educabilii pot manifesta preferinţe deosebite şi asupra formei de realizare a unei asemenea activităţi. Unii preţuesc la educatori un mod degajat, liber de abordare a unui subiect, alţii au dimpotrivă cultul lecturii, a textului citit, ei vor să li se indice cu precizie autorul, cartea,pagina la care se fac referinţe. Unii preferă o analiză teoretică, abstractă, alţii dimpotrivă una concretă, cît mai bogat ilustrată cu fapte din viaţa lor. Unii vor preţui mai mult un mod de comunicare caldă, intimă, alţii vor prefera o comunicare sobră,oficială, fără note afective, ş.a.m.d. Respectarea trebuinţelor, a preferinţelor educabililor constituie deci una din condiţiile eficienţei procesului de influenţare interumană.

c) Misiunea educatorului nu se reduce numai la cunoaşterea particularităţilor psihosociale ale educabililor, la a şti care-s dominantele caracterologice ale auditoriului,care-i climatul moral al întîlnirii date şi în ce constă motivaţia intelectiv-afectivă a subiecţilor acţiunii sale persuasive.S-ar putea afirma chiar că rezolvarea unor astfel de cerinţe nu este cea mai dificilă deoarece acestea pot fi investigate, cunoscute, studiate încă înainte de realizarea contactului cu educabilii sau auditorii daţi. Cel mai dificil aspect al metodei afectiv-emoţionale de persuasiune ni se pare a fi însă modul de adecvare a educatorului la reacţiile educabililor în momentul propriu-zis al actului de influenţare. Adecvarea activităţii educaţionale la reacţiile fiecărui educabil, realizarea de către educator a acelui climat psihologic favorabil formării unui liant între el şi educabili, în stare să permită o comunicare cognitiv-afectivă reciprocă cere un mare efort psihic şi totodată o deosebită măiestrie pedagogică.

In primul rînd este necesar ca acesta să posede capacitatea de a comunica în aşa mod încît să aibă sub un permanent

control două procese ce trebuie să se desfăşoare paralel, am zice chiar sincronizat : derularea sistematizată a ideilor ce trebuiesc comunicate şi observarea efectelor produse de acestea în rîndurile educabililor. De aici rezultă necesitatea ca educatorul să nu-şi ţină privirile aţintite doar la textul ce-l are de comunicat sau să privească în altă parte decît la educabili sau auditorii săi, ci dimpotrivă, ochii săi trebuie să fie permanent îndreptaţi spre auditoriu, să-şi mute neîntrerupt privirile de la un auditor la altul, în aşa fel încît să nu-i scape nici o mişcare sau un gest semnificativ, util pentru stabilirea modului de apreciere a valorii acţiunii sale persuasive.

In al doilea rînd este deosebit de important ca în procesul observaţiei sale educatorul să ştie cum să citească în ochii, pe buzele, pe faţa fiecărui auditor, să deducă din reacţiile exprimate spontan de către aceştia pe o astfel de cale sau a anumitor gesturi mai mult sau mai puţin discrete, dacă ceea ce spune el este interesant sau nu pentru el, dacă înţelege sau nu toate noţiunile şi ideile abordate, dacă manifestă simpatie sau nu faţă de subiectul abordat ca şi faţă de propria sa persoană etc. A afla la timp starea de spirit sau starea afectivă a educabililor sau auditorilor, din modul lor de a privi şi a mişca buzele nu-i desigur un lucru uşor. Această dificultate se datoreşte şi faptului că faţa omului are proprietatea nu numai de a exprima o stare sau o atitudine dar şi de a le disimula.

Cercetările efectuate în acest domeniu au generat o bogată <u>experienţă a privirii</u> (L'experence du regard) - teorie larg abordată de o pleiadă de gînditori din secolul trecut şi mai ales din zilele noastre ca : Max Scheler, J.P.Sartre, J. Maisonneuve etc. - care a condus la concluzia, sintetic formulată de Maisonneuve, că : "Fenomenul cel mai primitiv al contactului uman este fără îndoială sensibilitatea subiectului la privirea altuia". Privindu-şi cu pricepere educabilii, auditorii, educatorul va putea afla, de exemplu, din expresia feţei lor dacă îl studiază sau numai îl privesc, dacă sînt preocupaţi sau distraţi, dacă manifestă indiferenţă, simpatie sau repulsie faţă de subiectul abordat sau faţă de sine însuşi, ş.a.m.d.

In sfîrşit, în al treilea rînd, este deosebit de util pentru educator de a avea capacitatea să-şi modifice la timp şi în mod adecvat conţinutul şi forma subiectului comunicării sale în raport cu reacţiile educabililor sau a auditorilor. Astfel este posibil ca în cursul expunerii sale unul sau altul dintre educabili să solicite verbal sau prin anumite semne repetarea unor cuvinte, un plus de explicaţii asupra unor noţiuni sau teorii, sau să dea şi alte exemple decît cele dinainte pregătite. Totodată se poate ca în timpul observării educabililor săi educatorul să desprindă concluzia că aceştia sînt plictisiţi sau manifestă chiar o stare de aversiune faţă de subiectul abordat. Dacă soluţionarea favorabilă a primului gen de situaţii neprevăzute depinde de pregătirea sa teoretico-profesională, de capacitatea sa de analiză şi sinteză în domeniul abordat, soluţionarea corespunzătoare a celei de a doua categorii de probleme puse de educabili este condiţionată de gradul său de spontaneitate, de disponibilităţile afectiv-emoţionale de a cultiva interes şi pasiune faţă de subiectul dat, de a se face cu alte cuvinte, ascultat şi agreat de cei cu care comunică. In acest scop un mare rol îl au asemenea moduri de comportare a educatorului în timpul lecţiei sau conferinţei sale: arborarea unui zîmbet, a unei mimici de bună dispoziţie (cu excepţia acelor situaţii speciale care cer o atitudine de tristeţe, indignare, etc.): aducerea în discuţii sau corelarea spontană a subiectului dat cu un exemplu emoţionant din viaţa auditorilor, menţionîndu-se chiar numele unuia sau mai multora dintre aceştia, de preferinţă într-un sens pozitiv; deplasarea de la catedră sau tribună în apropierea nemijlocită de nici un obiect, de auditoriul dat şi chiar situarea sa pe unul din locurile destinate acestuia şi altele.

Folosind, prin urmare, cu pricepere şi pasiune întregul sistem de metode şi tehnici de persuasiune raţional-afectivă, educatorii din ţara noastră vor reuşi să cucerească minţile şi inimile educabililor şi prin aceasta vor putea contribui în mai mare măsură la perfecţionarea procesului instructiv-educativ, la progresul material şi spiritual al orînduirii noastre socialiste.

=======

UNELE PARTICULARITATI ALE PREDARII STIINTELOR-SOCIALE SI ALE FORMARII CONCEPTIEI SOCIAL-POLITICE A STUDENTILOR IN INVATAMINTUL SUPERIOR DE ARTA.

Ioan Căpreanu

Una din cele mai însemnate realizări ale ultimelor decenii în planul funcţionalităţii sociale a omului este şi înţelegerea generală a faptului că la baza împlinirii oricăror proiecte de devenire stă omul instruit, educat în spiritul slujirii colectivităţii în mijlocul căreia trăieşte.De aici permanenţa efortului de adaptare a învăţămîntului superior din toate categoriile de institute la nevoile societăţii noastre socialiste.Procesul este complex, pentru că, dacă structura învăţămîntului este o consecinţă a imperativelor sociale, învăţămîntul determină, la rîndul său, într-o măsură hotărîtoare, ritmul evoluţiei, civilizaţiei contemporană , într-o intercondiţionare dinamică.

In literatura mondială de specialitate privind pregătirea cadrelor sînt tot mai frecvente referirile la organizarea,restructurarea, reforma învăţămîntului, fiind o dovadă a unui permanent efort de înnoire a responsabilităţii sociale a şcolii superioare, dar în acelaşi timp, vădind existenţa unei continui căutări în domeniul formelor şi mijloacelor, pentru a îmbina cît mai bine pregătirea profesională de specialitate cu formaţia umanistă. Ca în oricare experienţă se pot consemna eşecuri, şi încă din cele mai tragice, pentru că s-ar putea finisa rău nu maşini sau diverse unelte, ci generaţii de oameni, care în vîltoarea vieţii nu mai găsesc deseori cadenţa, timpul şi cadrul necesare reprofilării sau completării profilului spiritual.

Stiinţele sociale se constituie astfel nu numai ca direcţii de specializare, ci şi ca permanenţe formative, rezervoare de înalte idei şi îndemnuri.

Pornind de la considerentul că alături de ştiinţe pozitive care sporesc potenţialul de creaţie al omului modern, ştiinţele sociale îi ajută pe oameni în cunoaşterea şi interpretarea lumii, în cele ce urmează voi aborda unele

din cele mai importante principii teoretice şi pedagogice de bază ale predării ştiinţelor sociale în institutele de învăţămînt superior artistic, contribuţia acestora la formarea convingerilor şi conştiinţei socialiste a studenţilor.

Predarea ştiinţelor sociale şi raportul dintre aceste discipline şi pregătirea profesional-artistică a studenţilor sînt în funcţie de concepţia generală care stă la baza unui sistem de învăţămînt. Cîtă vreme s-a pus problema- falsă chiar prin formulare - a primatului învăţămîntului pragmatic sau a celui clasic umanist, firească că situaţia unor discipline,dincolo de condiţionarea obiectivă, istorică a existenţei şi profilului lor, era dependentă de poziţia susţinătorilor uneia sau alteia dintre opinii.Astăzi,după ce s-au încercat experienţe şi într-o direcţie şi în cealaltă, se conturează cel mai exact şi are din ce în ce mai mulţi susţinători concepţia învăţămîntului integral, care nu exclude specializarea, cît de adîncă, dar care porneşte de la înţelegerea culturii ca un fenomen unitar - rezultantă a tuturor formelor de manifestare a spiritului uman.

Opiniile specialiştilor de pretutindeni cu privire la rolul şi locul disciplinelor sociale în învăţămîntul superior , inclusiv în institute de învăţămînt superior artistic,porneşc,în toate cazurile,de la determinarea acestei concepţii generale.

Confruntată, în timp, cu probleme complexe de structură şi de conţinut, şcoala superioară se află astăzi, după opinia unor specialişti de prestigiu, într-un moment de continuă adaptare, care afectează atît structura cît şi conţinutul său. Pe de o parte ea trebuie să creeze cadre de înaltă specializare pentru economie,cultură şi organizarea societăţii socialiste, iar pe de alta, să constituie un for de cultivare a preceptelor de etică socialistă, a patriotismului profund şi înflăcărat , de formare a convingerilor social-politice înaintate şi militante pentru comunism.

Evident, este vorba de o condiţionare socială foarte puternică a tuturor categoriilor de învăţămînt superior , ceea ce presupune înlăturarea tendinţei spre specia-

lizare exclusivistă, dar şi evitarea academicismului izolat şi închistat, sau în cazul ştiinţelor sociale generalizările ce nu sînt semnificative şi adecvate.

Dezbătuta problemă a "proporţionalizării" învăţămîntului superior a fost rezolvată, în unele cazuri, şi în instituţele de învăţămînt artistic, în defavoarea ştiinţelor sociale. A avut loc astfel un transfer de interes care s-a dovedit, cu vremea, păgubitor. O atare scindare în sfera culturii, datorită accepţiei fragmentare promovată atît de către cei de formaţie care ignoră sau simplifică problemele perene ale omului şi societăţii noastre, cu o optică de specialitate îngustă, cît şi de către cei care nu dau importanţă cuvenită cunoaşterii aprofundate a tot ceea ce a dat progresul mondial în domeniul specialităţii respective.

Astfel există pericolul apariţiei a două direcţii, ramuri ale aceluiaşi trunchi al cunoaşterii, dezvoltîndu-se adesea separat şi ignorîndu-se reciproc.

Specializarea excesivă şi exclusivismul ambelor tendinţe se opun însă aspiraţiilor firesti ale omului de a înţelege lumea în care trăieşte, de a se dezvolta armonios şi de a beneficia de toate cuceririle gîndirii umane. Invăţămîntul superior, pentru orice domeniu al producţiei materiale şi spirituale ar pregăti cadre, nu este numai un rezervor de specialişti, ci trebuie să fie mereu şi o pepinieră de valori umane."Pentru om, umanismul este un program infinit", afirma Tudor Vianu.Necesitatea unei formaţii mai largi, în cadrul căreia specializarea să aibă o puternică temelie de cultură generală şi orientare social-politică este într-adevăr una dintre temele mult dezbătute în toate forurile de organizare şi conducere a învăţămîntului superior. "Cultura ţine deci aproape mai strîns de definiţia omului decît conformaţia sa fizică sau cel putin tot aşa de strîns (...). Ea e împlinirea omului", scria cîndva Lucian Blaga.[1)]

In acest context problemativ, se poate afirma că întregul învăţămînt superior se află în faţa unor fundamentale probleme de orientare, impuse de necesitatea unei formaţii pluriculturale, care să corespundă realizării dezideratului general al făuririi societăţii socialiste multilateral dez-

1.) L.Blaga, Despre o semnificaţie metafizică a culturii. (Gîndirea, nr.2;1937;p.5o)

voltată. Aceasta presupune reconcilierea şi adaptarea unei concepţii integraliste în desfăşurarea procesului de învăţămînt, care să echilibreze şi să adecveze învăţămîntul superior ca structură esenţială a societăţii contemporane. Pentru ca aspiraţia spre formarea omului cu o conştiinţă înaintată socialistă să nu rămână superficială, singura modalitate eficientă în învăţămîntul superior de artă este de a evita juxtapunerea învăţămîntului profesional-artistic şi a celui social-politic căutîndu-se soluţii care să urmărească întrepătrunderea lor firească.

Socialismul presupune un efort permanent de perfecţionare spirituală.El nu poate fi conceput atîta vreme cît cultura profesională este disociată de cea social-politică, cîtă vreme cultura nu va fi concepută ca o totalitate organică a tuturor valorilor spiritului şi practicii umane.

Se apreciază unanim că este necesară realizarea unităţii dintre disciplinele sociale, ca socialismul ştiinţific, materialismul dialectic şi istoric, estetica şi cele de specialitate predate în conservator, nu prin subordonarea unui domeniu faţă de altul, ci printr-o strînsă conlucrare. Partizanii integralismului consideră că planurile de învăţămînt de la conservator şi alte institute de învăţămînt superior artistice trebuie astfel întocmite,încît oamenii de artă, pe lîngă însuşirea unei vaste culturi de specialitate şi a tehnicii interpretative, să fie iniţiaţi în evoluţia morală a lumii, în marile probleme ale organizării societăţii contemporane, în curentele de gîndire social-politică şi ideologică, să cunoască realizările revoluţiei ştiinţifice şi tehnice, marile teorii cosmogonice. Aceasta înseamnă că învăţămîntul superior artistic trebuie să pregătească specialişti din domeniul artei, artişti cetăţeni de o largă respiraţie culturală, cu un orizont de gîndire nelimitat.

Factorii chemaţi să asigure unitatea spiritului uman, ameninţat de o specializare crescîndă, se află îm persoana cadrelor didactice din fiecare facultate, care este prin excelenţă o vatră a cultivării gîndirii creatoare.

Institutul pregătitor de cadre trebuie să lupte pentru o civilizaţie calitativă, ţinînd seama de necesităţile artistice, filozofice, morale ale oamenilor, care sînt tot atît de acute ca şi nevoia de hrană şi îmbrăcăminte. Cultură, specialitate şi cunoaşterea ţelului producţiei materiale şi spirituale din societate sînt noţiuni care nu pot fi decît dependente - afirmă René Maheu, directorul general U.N.E.S.C.O.[1)]

Dar în condiţiile specializării contemporane - realitate inevitabilă şi temelie a progresului în orice domeniu - problematica formării specialiştilor de pe tărîmul artei nu poate ignora ştiinţa şi tehnica, cunoaşterea preocupărilor omenirii pentru o organizare socială cît mai echitabilă şi pentru o viaţă tot mai prosperă . Sînt necesare redimensionări, iar accepţia sferei informaţionale şi de cunoaştere trebuie considerabil extinsă. In prezent, prin sfera cunoştinţelor ce trebuie însuşite prin parcurgerea programelor institutelor de învăţămînt artistic, se înţelege cultura deschisă tuturor ştiinţelor şi activităţilor omului. "O adevărată educaţie umanistă nu poate fi decît aceea care îl obişnuieşte pe om cu o privire critică, dar constructivă asupra evenimentelor istorico - politice, ştiinţifice şi economico-sociale ale epocii sale, care îl determină să gîndească obiectiv şi realist, îl conduce la folosirea deplină a capacităţii sale, şi la îndeplinirea tuturor responsabilităţilor care îi revin în viaţa de toate zilele", afirmă expertul italian Valerio Georgio[2)].

Toate activităţile omeneşti,cîtă vreme sînt subordonate luptei oamenilor pentru mai bine,sînt susceptibile de a fi însuşite,cunoscute şi interpretate de către orice specialist - şi cu atît mai mult de oamenii de artă - pentru că tot ceea ce a creat omul poartă şi măsura sensibilităţii sale dintr-un anumit moment istoric.

---

1) René Maheu , L'Université et la cooperation internationale (Chronique de l'Unesco, nr.3 martie, 1967, p.1o6)

2) Valerio Georgio: Formazione della classe dirigente (Mondo economico, nr.22,1967,p.34)

Insemnînd o reală îmbogăţire a posibilităţilor de educaţie umanistă, predarea ştiinţelor sociale la studenţii din conservatorul de muzică, în strînsă legătură cu însuşirea cît mai temeinică a pregătirii teoretice şi măiestriei artistice de specialitate, ocupă un rol bine definit în procesul de învăţămînt şi de educaţie, îndeplinind o importantă şi de neînlocuit funcţie formativă.

Spre deosebire de disciplinele de strictă specialitate ce vizează cunoaşterea teoriei şi istoriei muzicii, însuşirea artei interpretative sau formarea unei vaste culturi muzicale, disciplinele sociale contribuie la formarea gîndirii, a conştiinţei socialiste, la crearea cadrului spiritual în care îşi vor ancora creaţia muzicală viitorii oameni de artă, fără de care aceştia sînt lipsiţi de un îndreptar sigur pe drumurile încă neexplorate ale vieţii spirituale şi sociale. De aceea anumite particularităţi decurg privind structura acestor discipline şi formele de activitate cu studenţii. Dacă la disciplinele practice de specialitate se lucrează simultan cu un grup restrîns de studenţi sau de multe ori cu un singur student, la socialism ştiinţific, materialism dialectic şi istoric, estetică şi celelalte discipline teoretice, formele de bază ale activităţii cu studenţii sînt prelegerea şi seminarul. In acest context se impun cîteva precizări metodologice cu privire la predarea ştiinţelor sociale în institutele de învăţămînt superior artistic.

Componentă fundamentală a structurilor universitare de cînd au apărut în Italia medievală primele universităţi europene, prelegerea are menirea să comunice auditoriului adevărurile acceptate de ştiinţa vremii, dar şi să expună o concepţie personală a dascălului. Si astăzi calitatea prelegerii trebuie să fie criteriul de bază în aprecierea activităţii cadrelor didactice din învăţămîntul superior, dar diversificarea ştiinţelor şi a disciplinelor, din planul de învăţămînt, creează în plus alte obligaţii pentru autorii prelegerilor.

Structura actuală a ştiinţelor sociale şi a învăţămîntului superior artistic pune în faţa cadrelor didactice care predau aceste ştiinţe probleme metodice noi.

exigenţele devin mari . Un curs onorabil poate fi elaborat numai prin judicioasa îmbinare a prezentării faptelor şi discutării teoriilor, numai prin unificarea analizei şi sintezei, prin scoaterea în evidenţă a ideilor, a generalului.

Revoluţia tehnico - ştiinţifică contemporană le-a adus un nou sens prelegerilor universitare la ştiinţele sociale: acela de a constitui pentru student principii directoare, de a-i da o metodă de gîndire, o concepţie ştiinţifică .Dacă se poate elabora o prelegere, fără erori ştiinţifice, cu o justă orientare ideologică, este mai greu de realizat un curs la nivelul ştiinţei mondiale şi cu o adaptare corespunzătoare la specificul facultăţilor de la conservator.Caracterul în multe privinţe abstract al disciplinelor sociale reclamă o gîndire suplă, dialectică, priceperea de a înţelege structuri care constau din relaţii invizibile, posibilitatea de a reda universul abstracţiunilor, legităţile dinamice ale realităţii obiective. In această privinţă este important de subliniat că singura soluţie pentru a prezenta studenţilor prelegeri social-politice interesante, pentru a evita un orizont cenuşiu este studiul critic şi aprofundat al unei bibliografii cît mai bogate.Numai astfel putem degaja noi singuri principiile unei ştiinţe şi să ne formăm o concepţie originală, găsind totodată modul de a remarca acele laturi ale disciplinei şi temele care se impun cu o stringenţă imperativă pentru viitori muzicologi, compozitori, profesori şi interpreţi din domeniul tuturor categoriilor muzicale.

In rîndul unor cadre didactice universitare se constată părerea potrivit căreia prelegeri de înalt nivel pot fi întocmite şi de persoane care nu s-au distins în cercetarea ştiinţifică. In acest caz are loc o confuzie între cerinţele liceului - fie chiar de muzică - şi ale şcolii superioare. Profesorul de liceu nu este obligat să fie şi om de ştiinţă. Dacă este pasionat pentru cercetarea ştiinţifică, cu atît mai bine, dar funcţia nu-l obligă la aceasta. Dar,după părerea mea, cadrele care predau ştiinţele sociale în învăţămîntul superior trebuie să aibă o concepţie originală şi spiritul critic necesar în lumina principiilor ideologice ale partidului comunist - pentru a discerne şi a adecva conţinutul tematic

şi interpretativ al cursului şi prelegerilor la specificul formaţiei spirituale a studentilor. Aceasta pentru faptul că numai acela, care a cheltuit energie, multe eforturi pentru a descoperi un amănunt, pentru a stabili sensuri şi semnificaţii sociale noi, ştie să supună criticii, din perspectiva faptelor, teorii şi ipoteze, remarcînd ceea ce serveşte progresului şi dezvoltării sociale şi ceea ce este perimat şi retrograd. Goethe spunea că acel care nu şi-a mîncat pîinea cu lacrimi, care nu a stat nopţi de veghe, plîngînd pe patul său,nu cunoaşte forţele cereşti, nu cunoaşte puterea destinului. Parafrazîndu-l pe marele poet şi savant, putem spune că acel care nu s-a frămîntat pentru un amănunt, pentru o problemă ştiinţifică sau metodică nesoluţionată, nu poate reda în prelegeri profunzimea gîndirii ştiinţifice şi nu le poate adecva preocupărilor profesional- artistice ale studenţilor. Iar dacă- fără să avem o bază în propria noastră gîndire ştiinţifică, formată prin ani de trudă- încercăm totuşi să avem o concepţie originală în cursul de ştiinţe sociale, ne asumăm un mare risc. Este riscul diletantismului, înclinat întotdeauna să ia drept bun ultimul articol ştiinţific citit, să realizeze construcţii speculative, fără o bază în realitate.De data aceasta ne întîlnim însă cu un critic, adeseori mult mai sever, mai exigent decît referenţii oficiali ai cursurilor, cu studenţimea. Se vorbeşte întotdeauna mult despre exigenţa studenţilor faţă de acestea. Or, aceasta reprezintă un fenomen real; tineretul nostru studios este dornic să studieze prelegeri de înalt nivel ştiinţific, să afle cheia care deschide noi universuri de gîndire. Nu avem dreptul să ne dezmînţim în faţa acestui tineret, ci, dimpotrivă, să-i dăm exemplul unei veşnice tinereţi spirituale.Trebuie să răsplătim atenţia cu care ne urmăresc studenţii la cursuri prin prelegeri mereu înnoite.

Am introdus factorul studenţime în contextul criteriilor de apreciere a prelegerilor şi eficacităţii predării ştiinţelor sociale, deaorece printre atîtea alte forme,prelegerea este şi un mijloc de comunicare între dascăl şi student. Informaţia circulă mai mult într-un sens de la dascăl la student, canalul invers de informaţie fiind mult mai redus. Dar el există.Putem afla în seminarii frămîntările studenţilor legate de problemele predate la curs şi putem căuta a le răs-

punde. De fapt, în ultimul timp, este tot mai mult afirmată concepţia că valoarea unui profesor la ştiinţe sociale nu rezidă exclusiv în cursuri, ci şi în modul în care ştie să lucreze în seminar cu studenţii. La curs, activitatea inevitabil unilaterală susţinută de profesor nu permite un schimb de gînduri cu auditoriul. Dar la seminarii, profesorul îşi poate dovedi pe deplin capacitatea sa, prin discuţiile purtate cu studenţii. Si nimic nu-i face mai multă plăcere unui dascăl adevărat, decît să fie contrazis de un student, fiind nevoit atunci să pledeze pentru punctul său de vedere prin autoritatea argumentelor, a faptelor - nu a rangului său.

In conservatorul de muzică, dacă după încheierea cursurilor de învăţămînt, o nouă generaţie a învăţat să gîndească în mod ştiinţific, să judece cu propriul său creier, dacă şi-a însuşit metode de lucru pe care le va aplica apoi independent în producţie, cred că dascălii au în aceasta un nesecat izvor de bucurii.

In condiţiile profundei revoluţii tehnico-ştiinţifice mondiale, ale ritmului extraordinar de multiplicare a cunoştinţelor ştiinţifice ,este necesar, mai mult ca oricînd, ca întregul proces de învăţămînt să incorporeze rapid cuceririle avansate ale ştiinţei şi tehnicii moderne. De aceea trebuie să legăm şi mai strîns învăţămîntul de viaţă, de problemele actuale şi de perspectivă ale dezvoltării societăţii, de cerinţele multiple, tot mai variate pe care le ridică construcţia socialismului. Nu trebuie să uităm niciodată că studentul de astăzi este omul de ştiinţă, profesorul , omul de cultură de mîine, căruia i se vor încredinţa atribuţii de răspundere, în cercetare, în cultură, în artă, şi în alte domenii de activitate. Aceste atribuţii vor putea fi îndeplinite cu atît mai bine, cu cît pregătirea de azi se va face într-o organică legătură cu descoperirile cele mai noi, cu cerinţele şi problemele practice actuale ale făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Cu cît învăţămîntul se va contopi mai mult cu viaţa, cu atît mai eficient şi mai rapid se vor integra în producţie noile promoţii de specialişti şi vor aduce o contribuţie mai folositoare la dezvoltarea patriei şi bunăstarii întregului popor român.

In condiţiile de astăzi nu este posibil să vorbeşti de crearea unui intelectual în domeniul artei, cu înalte calităţi ştiinţifice şi artistice, cu o formaţie morală înaintată fără a pune cu stringenţă problema însuşirii cunoştinţelor politice, fără dezvoltarea şi îmbunătăţirea predării ştiinţelor social- politice.

Viitorii oameni de artă nu vor putea să se integreze în sensul vieţii contemporane şi să răspundă marilor deziderate ale vremii decît numai prin înţelegerea justă a dezvoltării sociale, a evenimentelor care au loc în lume, a tendinţelor societăţii,stăpînind ştiinţa cea mai înaintată despre lume şi viaţă, concepţia proletariatului, materialismul dialectic şi istoric, metoda de cercetare şi de gîndire a marxism-leninismului, călăuza şi farul progresului întregii omeniri.

Este cunoscut că, în fiecare epocă, marea artă reflectă imperativele vieţii sociale, idealurile oamenilor, existenţa, munca şi preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei ţării lor. Cîntecul i-a însufleţit odinioară pe înaintaşii noştri în lupta pentru eliberarea naţională şi socială, pentru înfăptuirea Unirii, crearea statului naţional unitar, şi cucerirea independenţei, în lupta revoluţionară împotriva exploatării şi împilării . In anii de după eliberare în marile bătălii duse pentru victoria revoluţiei socialiste şi transformrea revoluţionară a societăţii , cîntecul a sporit marele elan patriotic al maselor, a răscolit conştiinţe, chemînd tot ceea ce avea mai bun naţiunea noastră la realizarea programului partidului comunist, la munca pentru refacerea şi înflorirea socialistă a ţării.

Acest important fapt trebuie să-l facem înţeles studenţilor nostri, pentru ca aceştia să simtă marea răspundere socială ce le revine; alături de ceilalţi oameni ai muncii, creatorii de mîine, interpreţii, toţi oamenii de cultură şi artă îşi înscriu numele în marea cronică revoluţionară a României moderne, în grandioasa operă de construcţie socială desfăşurată de poporul român sub conducerea partidului comunist.

Incheind consideraţiunile noastre pe marginea locului şi rolului ştiinţelor sociale în problematica pregătirii şi formării socio-profesionale a studenţilor din conservatorul de muzică, se impune o remarcă de mare importanţă pentru predarea acestor discipline şi anume marea lor forţă educativă. Cadrele didactice ce lucrează în acest domeniu trebuie să realizeze pe deplin înţelegerea de către studenţii că în calitatea ce o vor avea mai tîrziu, poporul şi patria aşteaptă de la ei să creeze şi să interpreteze opere artistice impregnate de suflul dinamic, revoluţionar al socialismului, în care să răsune cu putere ecoul aspiraţiilor de azi ale poporului, îmbogăţind tezaurul culturii noastre naţionale şi patrimoniul artei universale.

In legătură cu aceasta, la adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor, tovarăşul Nicolae Ceauşescu remarca cu deosebită elocvenţă încă cu doi ani în urmă că oamenii de artă au obligaţia "... să se cufunde adînc în clocotul vieţii poporului pentru a făuri lucrări viguroase, emoţionante care să sintetizeze mesajul umanist al acestei epoci. Partidul nostru încurajează şi stimulează totodată eforturile artiştilor pentru perfecţionarea continuă a măiestriei, pentru inovarea mijloacelor de expresie, pentru lărgirea continuă a paletei de stiluri şi maniere de creaţie, îmbogăţirea şi diversificarea artei noastre socialiste". Aceste deziderate exprimate de către conducerea partidului sînt pe deplin valabile şi în domeniul muzicii, al activităţii noastre didactice şi educative desfăşurate în rîndul studenţilor.

Ceea ce conferă prestigiu şi autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte naţiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internaţional este nu imitarea sau copierea unor curente sau şcoli "la modă" în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalităţii psihice şi morale a poporului nostru, a geniului său artistic, a caracteristicilor sale sufleteşti, a ţelurilor supreme cărora îşi consacră elanul şi forţele creatoare.

=====

Scanned with OKEN Scanner

PREFIGURARI ALE LIMBAJULUI MODERN IN CREATIA LUI CLAUDE LE JEUNE

SABIN PAUTZA

Asemeni multor compozitori ai Renaşterii Claude Le Jeune îşi desfăşoară activitatea de maestru de curte pe lîngă marii monarhi ai secolului al XVI-lea, pe parcursul a mai bine de jumătate de veac.

Biografia sa atît de săracă în evenimente se deapănă într-un senin anonimat, confundîndu-se cu pompoasele sau mărunţele evenimente festive de la curtea lui Henric al III-lea sau a urmaşului său în ordine numerică. "Il ne sait pas de sa jeunesse" menţionează Larousse-ul muzical ca o cruntă ironie la adresa numelui său. Dar această tinereţe care se împrumută numelui se lasă cunoscută pînă în zilele noastre prin ceea ce Le Jeune a făcut să ne parvină, prin cele cîteva lucrări muzicale care au înfruntat vremea. Este atît de interesant cum nişte oameni de geniu care se pierd undeva în istorie se definesc în toată splendoarea personalităţii lor prin cîteva lucări - pictorul printr-un surîs imortalizat pe pînză, poetul printr-un sonet rătăcit printre capodopere - fie ele şi miniaturi muzicale ca în cazul lui Claude Le Jeune. Acele cîteva motete - dodecardul - sau madrigale care au rezistat timpului sînt produsul unei minţi iscoditoare, neliniştite, luminate de certitudinea adevărului ca esenţă şi mobil al artei.

Asemeni contemporanului său Carlo Gesualdo da Venosa, Le Jeune se detaşează din climatul epocii sale prin cîteva lucruri care-l fac izvorul unor linii "magnetice" care leagă acea glorioasă epocă a Renaşterii de muzica modală a secolului XX trecînd peste toată epoca clasică şi romantică, ignorîndu-le parcă.

Dacă nu este tipul muzicianului care-şi propune mari sinteze ca un Bach sau Bartók, Le Jeune este compozitorul care, eliberat de prejudecăţi, intuieşte forme şi modalităţi extraordinar de avansate pentru lumea sa. Plecînd de la ideea re-

Scanned with OKEN Scanner

dării cît mai fidele a unor stări emotive dictate de conţinutul poetic al madrigalelor sale, ajunge la un limbaj sonor straniu, cînd ne gîndim la epoca în care a fost conceput şi deosebit de expresiv şi interesant pentru muzicianul de astăzi.

Este cu atît mai mare meritul muzicianului profet cu cît este unul şi acelaşi cu maestrul de curte constrîns să scrie conform gustului înaltelor saloane.

Cineva spunea, cu mai mult sau mai puţin adevăr, că era suficient ca Bach să scrie numai "Passacaglia" în do minor sau "Ofranda muzicală" pentru a fi la fel de mare. Deşi asemenea afirmaţii vin să preamărească geniul cantorului de la Leipzig, nu vom îmbrăţişa acest fel de laude exclusive. In cazul lui Claude Le Jeune însă, sîntem constrînşi să ne referim pentru a-i defini coordonatele geniului, doar la cele cîteva lucrări care ne stau la îndemînă. Hazardată, atunci cînd ne-am propune o delimitare completă, dar deosebit de utilă cînd ne-am hotărî a-i aduce un omagiu acestui vizionar, această referire vrea să aducă lumină asupra uneia dintre cele mai interesante figuri muzicale ale Renaşterii. In acest sens, ne-am oprit asupra unei singure lucrări pe care o vom face obiectul unei analize mai anănunţite ajutîndu-ne, unde va fi necesar şi de alte exemple din creaţia compozitorului. Este vorba de madrigalul "Que devenu c'est belle oeil" la baza căruia stă un text poetic de o deosebită valoare, oferindu-i compozitorului un conţinut dramatic de maximă intensitate pe care materialul său muzical se mulează pînă la contopire, sporindu-i substanţial potenţialul expresiv:

"Que devenu c'est belle oeil
qui mon âme eclerait
j'a de ses rays,
dans qui l'amour retrouvait
ses fleches flames et traits ?
Que la bouche a devenue
et ce ris si mignard
et ce discours ?
Dont ma maitresse a trapait
le plus farouche en amours ?"

Claude Le Jeune reuşeşte ilustrarea acestor frumoase

versuri cu ajutorul unui limbaj care se înscrie cu greu în sfera muzicii secolului XVI. Deşi înainte cu mai bine de o sută de ani de "Tratatul" lui Rameau, el foloseşte în acest madrigal stilul armonic în exclusivitate. Dar nu acesta este elementul care-l face să se deosebească de toată muzica Renaşterii, ci soluţiile armonice la care ajunge întru ilustrarea textului poetic ales.

Crescut în şcoala lui Antoine de Baïf la cunoscuta sa Academie, Claude Le Jeune se dovedeşte a fi un iscusit cunoscător al unei "muzicalităţi" a cuvîntului, prin felul cum îi descoperă structura sa ritmică interioară de expresie şi prin rolul pe care-l dă fiecărei silabe din cuvînt. Plecînd de la ideea unei contopiri definitive între cuvînt şi muzică, el îmbrăţişează spiritul aşa-zisei "muzici măsurate" care cere ca fiecărei silabe să-i corespundă un sunet şi - în cazul lui Le Jeune - mereu altul. Imbogăţind acest principiu el merge mai departe realizînd pentru fiecare silabă un alt suport armonic. De aici, o variaţie armonică uluitoare. In spiritul acesta, al legăturii intime a muzicii cu cuvîntul, el îşi determină formal muzica sa în funcţie de structura versurilor astfel, ca fiecărui vers să-i corespundă o frază melodico-armonică.

Primele două versuri determină două fraze muzicale la baza cărora stă un canon între sopran şi bas care vine parcă să sprijine, prin rigiditatea sa caracterul oarecum arbitrar al materialului sonor: (Vezi primele 6 măsuri).

După cum se observă, primul vers este ilustrat cu ajutorul a două funcţii re şi sol care se înscriu într-o structură melodică matematic simetrică de tip bartokian.

Cele două funcţii major - minor de pe sol se impun ca fiind de sine stătătoare, convieţuind într-un dualism contrastant, întrucît dacă primul "si bemol" poate fi socotit ca o apogiatură pentru "si becar" al doilea elimină echivocul şi se impune ca sunet constitutiv într-un mod bine definit. Acest moment se leagă de fraza a doua prin continuarea canonului la vocea din bas prin acest "si becar - si bemol", materialul desfăşurîndu-se în jurul unui centru pe sunetul "re". Caracterul rămîne pe tot parcursul discursului muzical evident modal şi intens cromatic. Treptele mobile sînt întotdeauna tratate în

sine şi cu armonii diferite. Acest major-minor este prezent şi pe alte trepte colorînd deosebit de plastic linia melodică a sopranului care se impune în faţa celorlalte.

Începînd cu măsura a 7-a, compozitorul renunţă la canonul amintit, materialul desfăşurîndu-se pe baza unor înlănţuiri pur armonice cu trepte foarte îndepărtaţe pînă la trei, patru sau chiar mai multe cvinte diferenţă. (Vezi măsurile 7 - 16).

Se poate constata cu uşurinţă o tendinţă de folosire la maximum a unor registre care să scoată în evidenţă importanţa sunetelor din acord, în raport cu rolul şi funcţia fiecărui sunet din cadrul melodiei. Această a treia frază muzicală care corespunde versului :

"Dans qui l'amour retrouvait
ses fleches flammes et trait ?"

rămîne şi ea, cu toate înlănţuirile la trepte îndepărtate, în jurul unui centru definit de sunetul "re". Mereu prezentă, tendinţa de a nu folosi de două ori consecutiv aceeaşi treaptă oferind discursului, în acest fel, o variaţie continuă de culoare. Este demn de remarcat faptul că, fără excepţie, toate treptele folosite sînt acorduri complete cu terţă şi cvintă şi de cele mai multe ori în stare directă, rar în răsturnarea întîia. Dominantă rămîne relaţia major-minor (măsura a 15-a) lăsîndu-ne impresia că pentru Le Jeune două acorduri se leagă mai firesc cînd se găsesc la trei cvinte diferenţă, decît în imediată vecinătate. Este încă o constatare venită în sprijinu caracterului modal-cromatic al lucrării. Fraza cuprinsă între măsurile 12 - 16, care cadenţează pe un "la major" în poziţie strînsă se leagă de următoarea tot printr-o relaţie la trei cvinte, respectiv "la major" - "do major", aceasta din urmă folosită în răsturnarea întîia şi devenind un fel de dominantă pentru fa minor, care se găseşte la nici mai mult nici mai puţin de şase cvinte diferenţă de tonul dominant al primelor fraze(re). Printr-o simplă cromatizare se revine în fraza următoare la "re minor" (măsura 19) care legat prin cvinta superioară minoră a acestuia de "fa diez minor", tratat şi el ca treapta a cincea de un si minor din măsura 20. Terţa minoră a acestuia, "re", printr-o simplă păstrare devine pe timpul doi cvintă perfectă într-un sol minor care se înlănţuie cu

uşurinţă prin "re" de "la major" în răsturnarea întîia, cu caracter de semicadenţă. De aici ultima frază - "Le plus farouche en amour" - nu face altceva decît să concluzioneze un material în jurul lui "re" prin folosirea relaţiilor de gradul I de înrudire, fără să renunţe însă la treapta a treia mobilă - "fa diez", "fa becar". In tendinţa de a lega ultimul acord de dominanta precedentă în aşa fel ca acordul să fie tot complet, Le Jeune rezolvă pe „do diez" al sopranului, prin salt, în "la" - cvinta tonicii - şi nu în "re", sporind efectul de "modal" al lucrării, deşi procedeul îl vom găsi mai tîrziu ca efect tonal, la clasici, utilizat la vocile mediane. Prin reluare cu volta a doua lucrurile se petrec aproape la fel cu excepţia acordului final care cadenţează picardian.

De remarcat efectul imitativ al tenorului în măsura 25 - 26 ca un ecou al sopranului pe acordul definitiv major al cadenţei finale în poziţie de cvintă.

In ansamblul ei lucrarea este unul din interesantele exemple pe care ni le oferă Renaşterea muzicală privitor la intuiţia armonică, melodică, scriitură pur corală, cromatică, efecte de culori printr-o armonie care nu putea rezulta din sinteză ci dintr-o genială previziune.

Referindu-ne ~~la melodica~~ lui Le Jeune este suficient să intonăm melodia sopranului pentru a ne da seama de un maxim potenţial expresiv, intrinsec, ce rezidă într-o pondere calculată a fiecărui sunet în funcţie de locul său în melodie şi în acordul care-l colorează. O cromatică bogată vine să ilustreze cu maximum de sugestie conţinutul poetic de frămîntare, de nelinişte, de nostalgie, de teamă şi speranţă. Tot referitor la melodica lui Le Jeune am da un exemplu dintr-o altă lucrare în care foloseşte tehnica variaţiei continue armonice pe baza unei melodii, care repetată aidoma, ne aduce amintte de "Passacaglia" instrumentală. (Vezi exemplul nr. 2)

Este una dintre cele mai frumoase melodii ale muzicii preclasice prin echilibrul său interior asemeni unei cupole medievale cu un vag parfum popular francez. Este interesant şi demn de remarcat felul în care îmbogăţeşte expresiv caracterul melodic printr-o metrică deosebit de variată ajungînd la măsuri compuse eterogene tipice pentru muzica cultă din

secolul XX. Si asta Le Jeune o face tocmai pentru a servi cît mai fidel acea ritmică interioară a versului, urmărindu-l în cele mai ascunse vibraţii ale sale.

Creaţia lui Le Jeune ne mai oferă un alt exemplu de metrică compusă omogenă de data aceasta într-un madrigal intitulat "Revecy venir du printans?", cu specific pur francez, la care găsim o uimitoare asemănare cu metrica colindelor noastre: (Vezi Exemplul nr. 3).

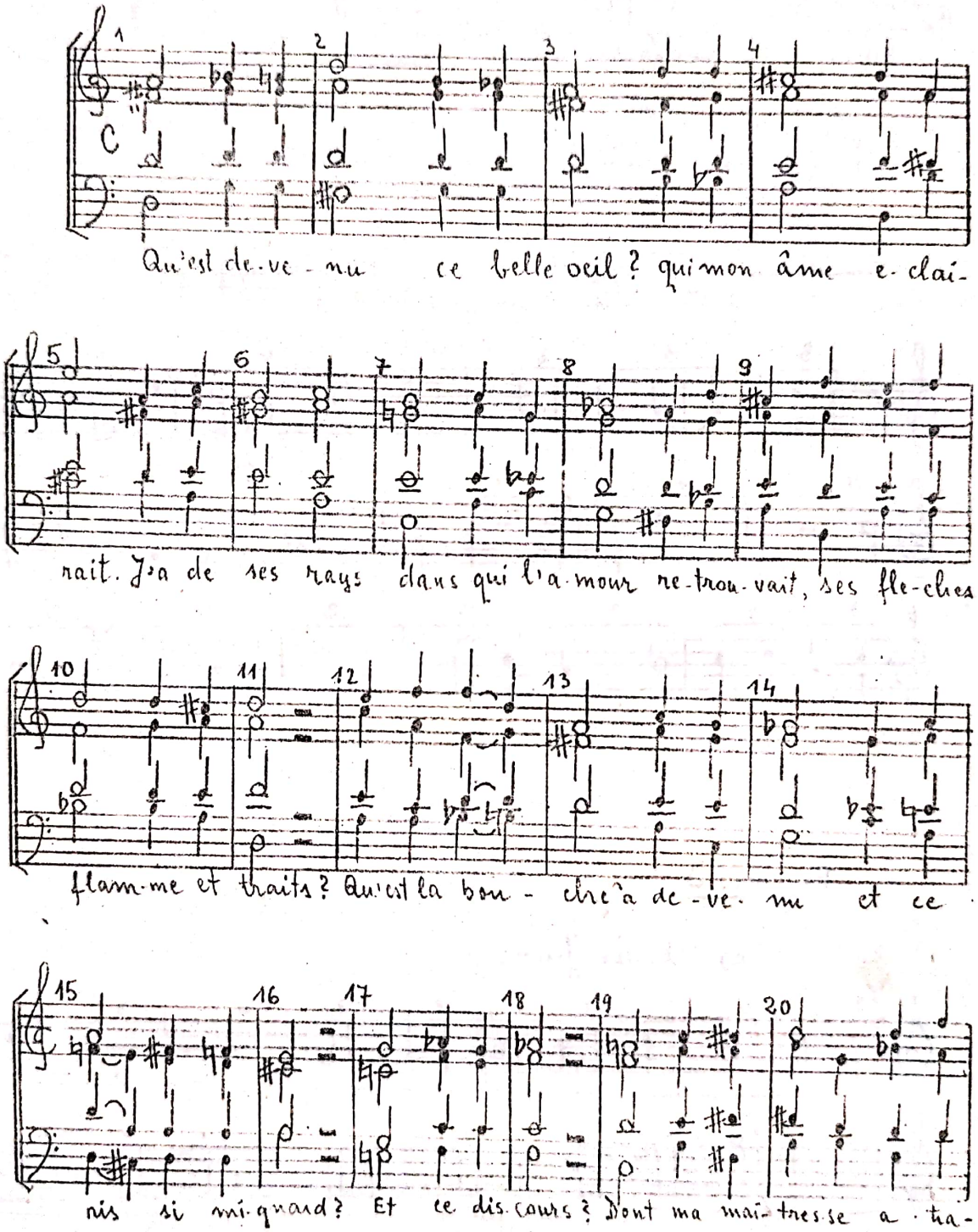
Metrul de 2,3,3,2,2 îl găsim în nenumărate colinde româneşti ca de altfel în tot folclorul balcanic.

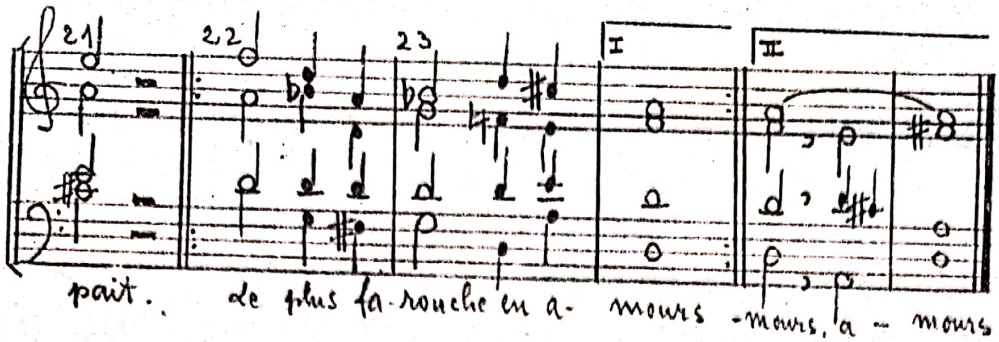
Prin tot ce a făcut acest ciudat compozitor al secolului al XVI-lea îşi depăşeşte epoca sa, devenind un îndepărtat precursor al muzicii vremurilor noastre. Nu întîmplător reprezentanţii şcolii vieneze Schönberg, Webern, Berg recurgeau, atunci cînd îşi defineau tehnica, la muzica veche în special la Carlo Gesualdo da Venosa, Claude Le Jeune, J.S. Bach, Mozart, descoperind la aceştia germeni îndepărtaţi ai noilor sisteme de compoziţie - (serii dodecafonice la Mozart, sisteme politonale la un pas de atonal la Bach, sisteme ritmice şi cromatice modale la Gesualdo şi Le Jeune).

Pe nedrept atît de puţin cunoscut, Claude Le Jeune merită a fi pus la locul său de cinste în evoluţia fenomenului muzical ca un spirit clar văzător, ca un vizionar al îndepărtatei epoci a muzicii preclasice, în care sens modestele noastre rînduri au încercat să pledeze.

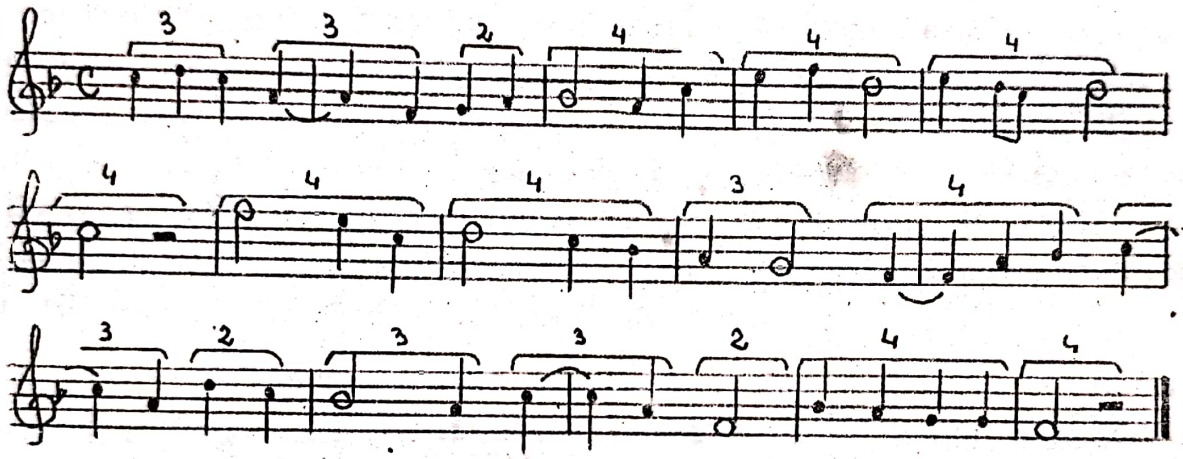
Scanned with OKEN Scanner

Ex. m. 1


Qu'est de-ve-nu ce belle oeil ? qui mon âme e-clai-
rait. J'a de ses rays dans qui l'a-mour re-trou-vait, ses fle-ches
flam-me et traits ? Qu'est la bou-che à de-ve-nu et ce
nis si mi-quand ? Et ce dis-cours ? Dont ma mai-tresse a-tha-

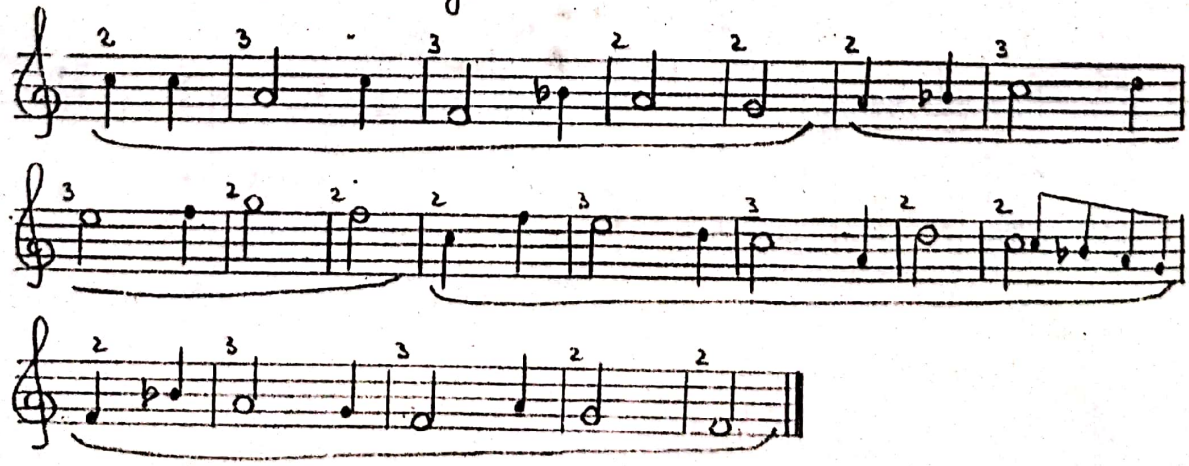


Ex. nr. 2

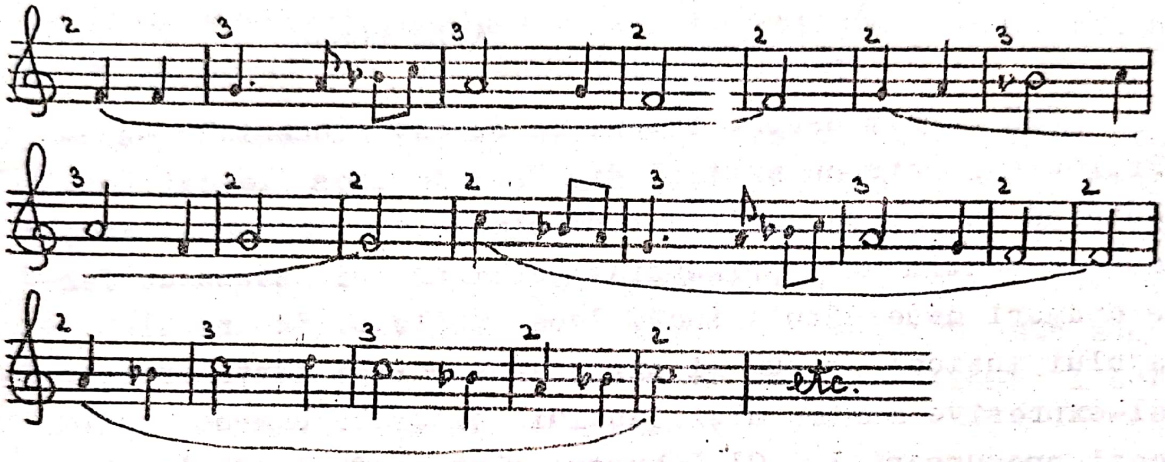


Ex. nr. 3

a) Cl. de Jeune



b) Dăliană fată dalbă (Banat)
- Cul. G. Breazu -



TRADITIA DEBUSSIANA SI UNELE TENDINTE INNOITOARE IN MUZICA FRANCEZA PENTRU PIAN.

PAULA MOSCU

"Să vorbim despre trecut ca de ceva încheiat" -spunea Fr.Poulenc într-un articol din "Les lettres françaises", concentrînd în cîteva cuvinte tendinţa gereraţiei sale,care, animată de sentimentul primordialităţii noului, caută cu fervoare drumuri nedezbătute încă. Incercările de înoire ale limbajului muzical precum şi explorarea posibilităţilor instrumental-expresive maxime ale pianului, datorate compozitorilor francezi precursori lui Cl.Debussy, sînt conforme dorinţei de renaştere spirituală postbelică, manifestate de tînăra intelectualitate europeană după cataclismul din 1914-1918. Mai mult decît în alte epoci, creatorul de artă îşi propune un adevărat program potrivit căruia produsul activităţii sale să infirme procedeele tehnice şi rezultatele expresive anterioare.

Creatorii de artă, mai mult decît în alte epoci, se constituie în grup artistic cu program comun. Apariţia acestor grupuri, generatoare de adevărate curente artistice, marchează începutul unei perioade în care trăsăturile stilistice individuale se confundă tot mai mult cu trăsăturile grupului, încît se va ajunge în vremea noastră la un adevărat anonimat al creatorilor de artă.

Cînd vorbea despre trecut, Fr.Poulenc se referea la trecutul apropiat, adică la impresionismul francez atît de bine reprezentat în muzica pentru pian de Debussy,Ravel, Fauré.Cît despre modalităţile primare de exprimare artistică proprii trecutului îndepărtat, ele devin manifestul, chiar crezul unor curente ca dadaismul, cubismul, suprarealismul, care se vor întoarce la izvorul simplu dar cu mari potenţe expresive al artei iniţiale. Subminate permanent de o psihologie nu tocmai clară, de sensuri evident lipsite de unitate şi stabilitate, aceste curente se îndepărtează de fapt de finalitatea propusă: ambiguitatea ia locul simplităţii, notele excentrice formale

pun într-o lumină îndoielnică însuşi conţinutul.

Influenţaţi profund de aceste curente artistice, compozitorii despre care vom vorbi mai jos, nu numai că n-au ignorat impresionismul debussian, ci chiar l-au continuat, atît pe linia analizei zonale vagi a conştiinţei umane, cît şi prin preluarea unor procedee compoziţionale.

Opera lui Claude Debussy, stadiu hotărîtor în evoluţia literaturii pianului, aduce odată cu înnoirile ritmico - armonice atît de specifice şi o nouă concepţie asupra întrebuinţării paletei expresio-pianistice; ea deschide drumuri nebănuite celor care vor urma dar, totodată, pune sub semn de întrebare orice încercare ulterioară de valorificare a surselor expresive ale acestui instrument.

Maurice Ravel, contemporan cu Debussy, se diferenţiază net de acesta prin caracterele limbajului muzical, prin alegerea subiectelor, prin realizarea instrumental-pianistică. Punctul de confluenţă a creaţiei lui Ravel cu stilul debussian se realizează prin efectul artificiilor de scriitură extrem de complexe, care sugerează o oarecare dezagregare tonală (vezi Cl.Rostaud, "La musique française contemporaine") precum şi prin atmosfera franceză pe care-o degajă. Ravel reînvie clasicismul francez, în muzica sa pentru pian. Folosind cuceririle debussiene într-o înveşmîntare originală, opera lui întregeşte noţiunea de impresionism muzical francez.

Exemplul impresionismului debussian se distinge uşor şi în muzica pentru pian a lui Florent Schmitt, romantic al epocii sale, unde transparenţa imaginii muzicale şi unele procedee componistice dezvoltă creator tradiţia existentă.

Cît despre Albert Roussel, franckist în domeniul arhitectonicii este un debussist în planul limbajului pianistic (vezi Concertul pentru pian şi orchestră op. 36, sau "Dans la marginea apei").

Pe cînd contemporanii lui Cl.Debussy continuă dezvoltarea procedeelor compoziţionale impresioniste, generaţia imediat următoare, reprezentată de Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Artur Honegger, Louis Durey şi Germaine Taillefene, tinde să lichideze urmările debussiene în

Scanned with OKEN Scanner

muzica franceză. Această tendinţă este singurul element care le conferă existenţa ca grup "celor şase", cum au fost numiţi pentru prima dată de criticul muzical Henri Collet, prin analogie cu "grupul celor cinci" compozitori ruşi.[1]

"Cei şase", declarîndu-se antiimpresionişti, antidebussieni (dar şi antiwagnerişti şi contrari academismului rigid), şi-au găsit conducător ideologic pe Jean Cocteau, spirit strălucitor şi răzvrătit, iar ca model de compoziţie pentru începuturi, pe bizarul şi contradictorul Erik Satie, despre care Alfred Cortot, spunea:

> "Gloria sa de-o clipă, mărită peste măsură, se explică prin faptul că s-a găsit la încrucişarea a două drumuri unde prezentul se întîlnea cu viitorul".

S-a văzut în arta "celor şase" sărăcie de idei şi de mijloace expresive şi s-a nesocotit de multe ori aportul însemnat în îmbogăţirea limbajului artistic. Atitudinea defetistă faţă de nou, poate fi cauzată de lipsa de comprehensiune a fenomenului artistic în desfăşurarea lui, fie de o superficialitate a analizei. De aceea, compozitorii care au urmat lui Debussy în muzica pentru pian, au fost etichetaţi drept "facili", cu aceasta spunîndu-se totul despre ei, de aceea, Darius Milhaud a trebuit să fie recunoscut mai întîi în străinătate şi apoi în Franţa. Fr. Poulenc sau Honegger au fost foarte tîrziu admişi atît de publicul parizian cît şi de criticii muzicali din ţara lor, iar muzica lui O. Messiaen sau Jolivet, prea mult controversată.

In perspectiva timpului care ierarhizează valorile creatoare, compozitorii mai sus amintiţi şi-au ocupat locul binemeritat în repertoriul curent al pianiştilor, chiar dacă muzica lor pentru pian, nu exprimă întotdeauna marile sentimente umane.

Fără să poată fi încadraţi integral într-un curent artistic sau altul, aceştia ilustrează cele mai importante tendinţe inovatoare postdebussiene în muzica franceză.

Ei au comun gustul pentru expresia fermă, rapidă, manifestă uşurinţă în a reda impresia de moment şi care să nu impli-

---

1 Henri Collet - "Cei şase francezi" (în Revista "Comedia" din iunie 1914)

ce marile problematici. Ei adoptă inovaţia vremii, care devenise aproape o modă, de a se inspira din muzica de jazz, din muzica popoarelor din America Latină, de-a găsi afinităţi între muzica simfonică şi muzica de divertisment.

Deşi declarau manifest ruperea cu trecutul impresionist, "cei şase" nu s-au putut desprinde total de spiritul debussian. Nerecunoscută, influenţa operei pentru pian a lui Cl.Debussy este la toţi dacă nu decisivă, cel puţin prezentă, iar antidebussismul propus de ei se realizează în aspectele neesenţiale ale operelor lor.

Dintre "cei şase", Milhaud este cel mai mult tangent muzicii lui Debussy. Scrie în tinereţe mult pentru pian în genul specific acestuia; distruge ulterior aceste compoziţii, dîndu-şi seama de pericolul spiritului epigonic existent după moartea marelui poet al pianului.

Caracteristica fundamentală a compoziţiilor lui D. Milhaud este melodismul, care-l poate asemăna cu Mozart, invenţia melodică determinînd întreaga prodigioasa sa operă.

"Născut în spiritul muzicii din epoca în care acordurile complexe ale lui Debussy şi Ravel erau ataşate sentimentului tonal prin legătura slabă dar existentă a dublelor şi triplelor apogiaturi nerezolvate, Milhaud operează o noutate. Acordurile de 9,11 şi 13 pot în sfîrşit, să fie relatate la un ton determinant, dar pot tot atît de bine să se interpreteze ca fiind formate din acorduri aparent simple, dar de tonalităţi diferite". In acest fel el ajunge la politonalitate. Polifonia scriiturii lui Milhaud, amintită mereu, bazată pe politonalitate, nu tinde spre distrugerea tonalităţii; ea permite liniilor melodice să se afirme distinct, acestea fiind foarte simple, de multe ori de inspiraţie populară (vezi Suita pentru două piane "Scharamouche", compusă din trei piese de o originală scriitură pianistică şi terminîndu-se cu strălucitoarea "Samba", sau cele două caiete "Saudades do Brazil").

In piesele pentru pian, Milhaud nu merge mai departe de bitonalitate. Numai în cazul cînd pianul este tratat ca instrument din orchestra de cameră, apar mai multe linii melodice suprapuse care se pot menţine de sine stătătoare datorită diferenţierilor timbrale ale instrumentelor soliste şi care totodată

Scanned with OKEN Scanner

contribuie la claritatea întregului ansamblu sonor (vezi "Concertino d'automme pentru 2 piane şi 8 instrumente de suflat").

Realizările compoziţionale ale lui Milhaud asigură continuitatea constituirii şcolii moderne franceze, pe drumul deschis de Debussy.

Pînă unde merge la Milhaud influenţa acestuia şi de unde începe inovaţia sa armonică, formală şi timbrală, se poate vedea în unul din concertele pentru pian, cel compus în 1933, unde doar pasajele de cvarte consecutive sau partea mîinii drepte din măsura 60-75, mai amintesc de Debussy. "Mişcare de barcarollă" pentru acelaşi concert, diferit ca scriitură şi din punct de vedere al conţinutului poetic, crează totuşi un climat sonor impresionist.

Evident, la data compunerii acestui concert, D.Milhaud îşi constituise posibilităţi de exprimare proprii, mult diferite de cele cu care parizienii se obişnuiseră deja. Încă în tulburătoarele romanţe fără cuvinte apărute în 1915 şi numite "Printemps", modalităţi noi se afirmau în muzica pentru pian, prin crearea unei scrituri polifonice suple, care nu înăbuşă deosebita expresivitate poetică. Ceva mai tîrziu (1923) cele "Cinci studii pentru pian şi orchestră", atît de mult contraveneau gustului auditoriului încît produc o adevărată ambuscadă în sala de concert, la prima lor audiţie.

D.Milhaud impune efectele timbral-pianistice dincolo de ceea ce realizaseră impresioniştii, uneori prin expunerea unei teme pur ritmice, pianul este folosit drept instrument de percuţie, aşa cum se poate auzi în "Le ben et le mauvois tuteur" sau în "Corso", părţi ale originalei şi subtilei fantezii pentru pian şi orchestră "Le carnaval d'Aix".

Tot pe linia investigării posibilităţilor instrumentale, un alt compozitor din grupul "celor şase", Artur Honegger, realizează importante inovaţii, folosind pianul pentru prima dată în muzica franceză, ca un instrument de orchestră căreia îi sînt atribuite construcţii ample şi pasaje de o mare greutate tehnică (vezi "Concertino pentru pian şi orchestră").

Scanned with OKEN Scanner

In privinţa dezvoltării unor elemente ale limbajului muzical, cum ar fi armonia şi ritmul, Honegger nu face abstracţie de realizările şcolii impresioniste. De exemplu, materialul armonic este folosit într-un fel nou : se ajunge la grupuri armonice politonale în care acorduri simple de cvartă şi sextă îşi pierd funcţia iniţială în ansamblul destul de complex al unei scrieturi dense şi îşi pierd totodată, asemănarea cu această funcţionalitate de la care s-a pornit, părînd cu totul noi, deşi nu ilustrează decît un mers pe drumul firesc ce se deschidea armoniei, prin cuceririle impresioniste.(Vezi "Sase piese scurte pentru pian" şi "Prelude, arioso, şi fughetto pe numele lui Bach").

Cea mai complexă personalitate dintre "cei şase" este Fr.Poulenc, compozitor influenţat mult atît de Debussy şi Ravel cît şi de claveciniştii francezi din secolul al XVII-lea şi al VIII-lea cît şi de cîntăreţii polifonişti ai Renaşterii.

Poulenc este încarnarea tendinţei spre simplitate în muzică, o simplitate nedatorată lipsei inspiraţiei de care a fost acuzat, o simplitate aparentă mai curînd, bazată pe o întreagă gamă de caracteristici opuse : "sensualitate şi austeritate, dezordine dezinvoltă şi migală, familiaritate bulevardieră şi galanterie aristocratică, afecţiune nestăpînită şi rezervă severă, sensul modernului şi al clasicismului conservator" (Cl.Rostand).

Conţinutul psihologic al operei sale este redat prin expresia de veselie şi fericire sau prin vioiciunea datorată înclinaţiei pentru gluma binevoitoare, care însă, nu de puţine ori se transformă în satiră, în ridiculizare.

Hotărît, Poulenc rămîne drept un poet al pianului, instrumentul său favorit, căruia i-a dedicat pagini remarcabile. Ascultînd "Mouvement perpétuels pour piano", nu se poate să nu fii cucerit de melodiile graţioase care se înlănţuie, nu se poate să nu fii impresionat de expresia simplă dar netă, de fervoarea dozată, sau fermecătoarea suită "Seri la Nazelles" prin care autorul vrea să evoce "o fereastră deschisă în noapte" şi care impune spiritul lui Chopin. Acea "Culme a distincţiei" (partea I-a a suitei) pare a fi o privire spre o epocă trecută,

Scanned with OKEN Scanner

duios evocată.

Foarte greu sau aproape imposibil să spui, prin ce este opozabil Poulenc impresionismului, căci reînvierea formelor clasice şi preclasice nu dăunează cu nimic acestuia. Indrăznim să afirmăm tocmai ideea contrarie : Poulenc este un impresionist al epocii noastre, ba mai mult, opera sa are şi multe elemente romantice, cu toată grija compozitorului pentru respectarea unor rigori de scriitură clasică.

Originalitatea acestui compozitor nu constă atît în înnoirile armonice, ritmice, melodice, formale . . . ci în subtilitatea cu care îmbracă vechile procedee care transpar din loc în loc, în această muzică, cu caracter de improvizaţie. "Suita franceză pentru pian" ar putea fi bănuită de naivitate preţioasă, căutată cu "Pavana" şi "Siciliana", dacă acestea n-ar fi alăturate pieselor "Bransle de Bourgogne" sau "Bransle de Champagne" care strălucesc prin profunzimea de expresie şi polifonie şi justifică subtitlul suitei: "După Claude Gervaise - sec. al XVI-lea".

Cele "Trei piese pentru pian", "Nocturne" sau "Noveletele", reamintind acelaşi spirit preclasic francez, sau "Sonata pentru două piane" (scrisă în 1953) cu caracterul ei ciclic, vin să întregească imaginea unei "scrieturi pianistice aerate şi strălucitoare asemeni celei a lui Chopin". (A. Cortot).

Iar concertele compuse de Fr. Poulenc (concertul pentru două piane, "Serenada de dimineaţă" pentru pian şi 18 instrumente şi "Cîntecul cîmpenesc pentru clavecin şi orchestră"), vin să încoroneze o perioadă de căutări în muzica pentru pian.

In ceea ce priveşte aspectul formal, muzica pentru pian a "celor şase" este cu adevărat deosebit de modalităţile debussiene de infirmare a tiparelor preclasice, clasice şi romantice. Artur Honegger are sensul construcţiei ample, vădind deosebită originalitate în dezvoltarea materialului tematic. Unele forme clasice pe care le foloseşte sînt atît de ingenios tratate, încît îşi pierd aproape construcţia tradiţională. Astfel, în Sonata pentru violă şi pian, prima parte, o combi-

Scanned with OKEN Scanner

nare interesantă a formei sonată şi a formei lied, s-ar putea reprezenta în schema A B C D A, în care forma lied, este A C A, dezvoltarea tematică a sonatei este B şi repriza D,

Avînd predilecţie pentru formele sonată şi fugă, D. Milhaud le foloseşte mult, îndeosebi în compoziţiile în care pianul este însoţit de un alt instrument (sonatele pentru diverse instrumente şi pian). Iar Fr.Poulenc reia formele polifonice simple, anterioare perioadei clasice a contrapunctului.

Toate aceste elemente ale limbajului muzical, atît la Poulenc cît şi Honegger sau la Milhaud, sînt determinate de conţinutul emoţional al creaţiei lor, de subiectele complet diferite de cele impresioniste. Nu mai sînt creionate jocuri de umbre şi reflexe în apă, ci faptul cotidian, personajul de pe stradă, viaţa obişnuită, cu amănuntele ei neesenţiale.

Prin excelenţă lirici, Milhaud şi Poulenc se deosebesc de A.Honegger, compozitor mult legat de o epocă în care omul este permanent angajat în cursa contracronometru.

Compoziţiile acestor trei compozitori postdebussieni s-au impus treptat, contribuind la conturarea unui nou stil al muzicii franceze pentru pian.

"In momentul în care totul părea să indice o oarecare stabilitate şi naşterea unui stil francez(ceea ce implică pericolul unui nou academism,) iată că totul este pus din nou în discuţie"[1].

Prin opera lui Olivier Messiaen se începe o nouă perioadă de căutări pentru muzica franceză, dar nu mai este vorbă de o încercare de îmbogăţire a limbajului, ci de căutări de natură spirituală,

> "Eu caut o muzică strălucitoare, care să dea simţului auditiv plăcerea voluptăţilor rafinate. La concert, auditorul va suferi, va fi încîntat, va ajunge treptat la acest fel de curcubeu teologic care încearcă a fi limbajul muzical pe care vrem noi să-l teoretizăm"[2].

1,2-O. Messiaen : Prefaţă la "Quator pour le vin du Temps"

spune compozitorul despre muzica sa.

Messiaen a scris mult relativ la încercările sale de inovaţie, atît în celebra lucrare "Technique de mon langage musical" (1944), cît şi cu alte ocazii. In jurul acestei probleme s-au disputat însă numeroşi critici care voiau să stabilească dacă "stilul messiaen" este datorat unei filozofii idealist - mistice sau, dimpotrivă, are un pronunţat caracter hedonic. Compozitorul a fost cel care a elucidat această dilemă, arătînd că muzica sa nu este mistică ci teologică.

Ne explicăm termenul "teologie", folosit de Messiaen într-un sens larg al unei filozofii idealist-panteiste, conform căreia spiritul suprem s-ar afla în muzică, în puterea ei de a-l face pe om să se apropie de legităţi care depăşesc sensul cognoscibil al lumii şi al universului uman. Cu alte cuvinte, muzica, materialul sonor, este mijlocul apropierii de spiritul suprem care-şi atestă prezenţa prin crearea unor intense stări de satisfacţie estetică. Cu tot caracterul idealist al unei concepţii de acest fel, muzica lui Messiaen vădeşte o viziune artistică superioară în cadrul căreia apropierea de natură, de o importanţă primordială, implică vederi nu prea mult depărtate materialismului.

Pentru a vorbi despre muzica pentru pian a acestui compozitor francez contemporan cu Stravinski, nu puteam să nu amintim că ea a fost direct determinată de suita "Mana", compusă de André Jolivet în 1935, în care acesta încearcă "să redea muzicii caracterul său originar (vechi), pentru că ea (muzica) a fost la început expresia magică şi incantorie a grupurilor umane. Muzica trebuie să fie o manifestare sonoră în relaţie directă cu sistemul cosmic universal".[1]

Influenţat de această concepţie, O. Messiaen îşi schimbă fundamental principiile estetice şi, corespunzător, îşi îmbogăţeşte mijloacele componistice, tinzînd spre profunzimea artei de la începuturi, spre redarea esenţei lucrurilor. Operele care se încadrează în această perioadă de creaţie nu au însă

---

1 O. Messiaen, Prefaţă la "Mana" de A. Jolivet

o mică întindere, aşa cum s-ar crede în sensul afirmaţiei de mai sus. Dimpotrivă, desfăşurarea în timp, neobişnuit de mare, este chemată să exprime senzaţia spaţiului infinit în care se desfăşoară fenomenele pămînteşti şi extraterestre, acestea nefiind delimitate de forţe gravitaţionale diferite, ci interpenetrîndu-se într-o unitate atotcuprinzătoare. Compune "Les Vingts Regars sur l'Enfant Jésus", vastă suită pentru pian, a cărei durată depăşeşte două ore, astfel încît, cel care ascultă este pe punctul de a pierde noţiunea de timp. Cele două piane pentru care este scrisă "Les Visions de l'Amen", crează aceeaşi atmosferă deosebită.

Pianul este folosit în cele mai neobişnuite formaţii. De exemplu : nouă voci de femei la unison, celestă, vibrafon, unde Martenot, maracas, gong, tam-tam, pian şi orchestră de coarde în "Trois petites liturgies de la présence divine". Uneori este destinat să creeze un fel de zgomot armonic obţinut prin cîntarea aglomerărilor de acorduri compuse din intervale mici, cu aspect atonal (vezi "Quator pour le fin du Temps" partea I-a "Liturghie de Cristal"), asemeni unei vibrări continuie, din care însă lipseşte mişcarea.

Caracteristicile creaţiilor muzicale ale lui Messiaen aduc nou ritmica complexă (poliritmia), melodia tinzînd să devină continuă şi constituită pe game modale, armonia atonală, înlăturarea noţiunii de timp (valori adăugate şi prelungite, desfiinţarea măsurii), lipsa unei forme arhitectonice definită, inovaţii timbral - pianistice.

Suprapunerea tuturor acestor elemente de limbaj, dă impresia unei revoluţii radicale în tehnica pianului. De fapt, "O.Messiaen este, în felul său, un novator, dar nu un revoluţionar. El nu intenţionează de loc să improvizeze un nou mestesug muzical fără să se folosească de tradiţie. Dimpotrivă, el fundează inovaţiile sale pe un studiu atent, minuţios al trecutului. Toate muzicile antice, clasice şi moderne le-a explorat. El a studiat în special cîntul gregorian si ritmica hindusă. El a fost iniţiat asupra "sferturilor de ton" de Wischoregradsky şi asupra "undelor Martenot", de Martenot însuşi. El a ascultat cu pasiune şi a notat scrupulos, atît cît este posi-

bil, cîntul păsărilor, Tehnica sa s-a îmbogăţit cu preţioase descoperiri în toate aceste domenii atît de diverse şi de vaste.

Printre moderni, Debussy şi "Pelleas" al său, Jean şi Noël Gallon cu teoriile lor asupra "adevăratei armonii" cuprinsă în melodie, Marcel Dupré cu gustul său pentru contra - punct, Maurice Emmanuel cu cursurile sale asupra variaţiilor limbii muzicale, P.Dukas, Strawinsky, Alban Berg, prietenul său, A. Jolivet, Musorgski şi Rimski-Korsakov, l-au instruit".[1]

Aducînd un aport valoros în îmbogăţirea literaturii pentru pian, cei patru compozitori despre care am vorbit, îmbină în operele lor tradiţia debussiană cu valoroase tendinţe novatorii.

---

1 P. Laudormy, "La musique française" (Paris, 1943)

===

M I H A I L J O R A

VARIATIUNI PENTRU PIAN PE O TEMA DE ROBERT SCHUMANN OP.22[1].

LUCIA ABRUDAN

Variaţiunile pe o temă de Robert Schumann op. 22, au fost compuse în 1943, deci la un an după Sonata pentru pian, în a cărei temă principală răzbăteau doar ecouri ale sensibilităţii schumanniene. Deosebita admiraţie şi preţuire a muzicii lui Schumann, are la Jora rădăcini adînc înfipte în conştiinţa lui printr-o intimă corespondenţă a vibraţiei afective şi printr-o serioasă formaţie şi informaţie de tip romantic şi neoromantic german, direct la sursă. (Nu trebuie uitat că a făcut compoziţia la Leipzig cu Max Reger).

Forma de prelucrare variaţională a materialului pianistic e încă o formă nestabilizată în compoţnistica românească datorită insuficienţei sale reprezentări. Numai prin simpla înşiruire a încercărilor de acest gen din muzica noastră ne putem da seama de penuria genului :

- 1833 - 30 de variaţiuni pe o temă de Händel, pentru pian op.5, de Eusebiu Mandicevschi ;
- 1884 - 10 variaţiuni pe o temă de Händel, pentru pian în sol minor de Eusebiu Mandicevschi ;
- 1898 - Variaţiuni (pe o temă originală) pentru două piane op. 5 - George Enescu ;

---

1) Analiza face parte dintr-o lucrare mai amplă dedicată întregii creaţii pianistice a lui Mihail Jora.

- 1941 - Ricercari, variaţiuni libere pentru pian, de Marcel Mihailovici;
- 1943 - Variaţiuni pe o temă de Schumann op. 22, de Mihail Jora ;
- 1950 - Variaţiuni pentru pian de Bogdan Moroianu.

Variaţiunile pentru pian ale lui Jora, pentru prima oară la noi, onorează într-o manieră personală şi strălucitoare memoria lui Robert Schumann. Tema schumanniană e deosebit de simplă şi clară prin conturul ei melodic şi prin expresivitatea ei. Aceste calităţi de simplitate şi claritate în contur şi în expresie se păstrează intacte de-a lungul întregului şir de nouă variaţiuni plus fuga, celelalte atribute ale ei (armonice, melodice, ritmice, metrice, de amploare, de tonalitate, de caracter sau de stil) dispersîndu-se treptat unul cîte unul, pînă la totala dispariţie, aşa încît lucrarea în întregimea ei reprezintă o construcţie amplă în care imaginaţia compozitorului se mişcă liber. Schema temei, în formă de lied bipartit cu repriză, rămîne însă o constantă a tuturor variaţiunilor, pînă la ultima, se înţelege, cu excepţia fugii finale, care se desprinde ca o magnifică încununare a întregii lucrări. Deşi pe parcursul variaţiilor se pierde progresiv caracterul şi stilul temei schumanniene, ajungîndu-se la formule şi structuri tipice pentru limbajul lui Jora, cu toate acestea unitatea şi omogenitatea piesei nu au de suferit.

Cea mai bună caracterizare a acestei lucrări ni se pare a fi cea dată de George Sbîrcea în monografia dedicată compozitorului român : "Ca realizare muzicală, cele 9 variaţiuni încheiate printr-o fugă finală de virtuozitate sînt o meditaţie vastă şi generoasă pe melodia în si bemol major, a liedului, "Seit ich ihn gesehen" (De cînd l-am zărit) din ciclul "Dragoste şi viaţă de femeie" a compozitorului german.

Pentru a înţelege modalitatea de realizare a unei astfel de unităţi, se cere făcută o analiză mai amănunţită, care să depisteze liniile şi celulele purtătoare de germeni, pe care Jora le-a valorificat în chip de fundament ciclic al întregii sale construcţii. In temă există două astfel de celule

pregnante, capabile de perpetuare şi dezvoltare. Prima celulă e alcătuită doar din două note (fa-sol)(măsura 1) egale ca durată, constituind de fapt motivul I al ideii A din temă. Această celulă circulă în cinci variaţiuni din nouă şi intră şi în constituţia temei din fugă. Celula a doua (măsura 14) se desprinde din secţiunea concluzivă a ideii B şi cuprinde ca interval caracteristic cvarta perfectă mult folosită de Jora în structurile sale armonice şi în contururile melodice. Celula a doua circulă şi ea în cinci variaţiuni din nouă, dar e mai aptă de prelucrare şi germinare. Atmosfera generală a temei schumanniene în si bemol major e melancolică, meditativă, gravă chiar, dar bine reliefată în expunere, într-o sonoritate discretă, lucru ce corespunde principiilor compoziţionale ale lui Jora. Poate să fie şi acesta unul din motivele pentru care şi-a ales toçmai această temă şi nu alta din bogata creaţia schumannianã. Desigur că principalul motiv rămîne bogatul ei conţinut în valenţe expresive şi posibilităţi de dezvoltare.

Prima variaţiune (Lo stesso tempo) păstrează aproape identic conturul melodic al temei, cu o precipitare a tuturor anacruzelor : din optimi ele se transformă sistematic în şaisprezecimi, pentru a-şi păstra şi pregnanţa faţă de cvartoletele acompaniatoare. Atmosfera e foarte apropiată de cea cantabil - meditativă a temei şi chiar de unele aspecte ale sensibilităţii schumanniene, lucru în mod bizar realizat totuşi, prin structuri şi înlănţuiri armonice specifice pentru Jora : cromatisme, acorduri de cvarte - cvinte mărite şi mişcorate, false relaţii, ciocniri stridente cromatice, mers contrapunctic al vocii interioare, etc. Acest fapt denotă adînca cunoaştere şi înţelegere a muzicii marelui compozitor romantic.

Variaţiunea a doua (Allegro focoso) pulverizează definitiv conturul melodic al temei, lăsîndu-i în picioare doar pilonii de bază, respectiv cele două celule I şi II. Celula I apare în starea ei normală de patru ori, conform poziţiilor ei stricte din temă şi în stare inversată de două ori (măsurile 12 - 13). Celula II apare o singură dată (măsura 16) expusă canonic la două voci. Secţiunea mediană B, în schimb, e atît de invadată de cromatisme, încît devine imposibil de recunoscut. De altfel, variaţiunea a doua în întregimea ei părăseşte nu

numai conturul melodic al temei, dar şi atmosfera ei. Aici caracterul e mult mai inegal, capricios şi avîntat, sprijinindu-se pe o formulă ritmică stereotipă şi vehementă în repetările ei.

Prin contrast, variaţiunea a treia (Moderato assai) revine la un "espressivo dolce", dar ca melodică ea merge mai departe, se înstrăinează şi mai mult de temă, prin subminarea ultimilor ei piloni. Doar în ultimile două măsuri mai apar reminiscenţe ale celulei a doua inversate, prezentate tot în expunere canonică la două voci. Dar principalele caracteristici ale acestei variaţii stau în tratarea melodică şi contrapunctică a ei. Ideia melodică de bază are un contur şi o personalitate distinctă, fără nici un fel de corespondenţă cu tema, dar totuşi schumanniană în cantabilitate şi expresie. Aici Jora se dovedeşte a fi capabil de a inventa în cel mai autentic stil romantic. Apoi, modul de prezentare al materialului muzical în canon perpetuu la octavă pe întreaga lungime a piesei şi fără nici o abatere cît de mică, crează o distincţie în plus pentru această variaţiune. Mai trebuie remarcată aici prima schimbare de măsură care devine din ternară binară de patru timpi. In rest, tonalitatea şi schema se mai păstrează încă. Expresia e mai duioasă, mai senină şi mai fluctuantă totodată faţă de temă, prin mişcarea neostenită a optimilor pe intervale foarte inegale. Secţiunea mediană accentuează acest contrast, fără să iasă din limitele expresivităţii blînde şi gingaşe. Piesa poate fi considerată un model de realizare muzical-expresivă în care o melodie cu accente vădit romantice dă naştere, dintr-o suprapunere canoniçă cu ea însăşi, la o combinaţie modernă, personală totodată.

Nu putem decît subscrie la aprecierea făcută de Carmen Petra acestei lucrări : "Puţine pagini se pot compara cu această muzică nobilă, inspirată, interiorizată".

Variaţiunea a patra (Allegro giusto), deşi se îndepărtează şi mai mult de caracterul temei, păstrează totuşi mai multe elemente din ea decît variaţiunea precedentă, şi anume: celula I reluată pe diferite trepte (în măsurile 1,3,7 - 8,10, 18) şi celula II fără încheiere (măsura 15). Cu toate acestea, factura piesei e complet autonomă prin persistenţa unor acor-

duri compacte, sacadate şi detaşate, care în mersul lor implacabil îşi creează o structură ritmică proprie, bazată pe o formulă stereotipă (măsura 1-2) dispusă în diverse poziţii şi răsturnări. Atmosfera e încordată, încărcată de tensiune ce se bănuie printre acordurile severe, oarecum rigide în ritmicitatea lor şi depănate într-o intenţionată potrivită, mai degrabă sumbră.

Variaţiunea a cincea (Deciso) aduce multe schimbări şi noutăţi. In primul rînd tonalitatea nu mai e cea a lui si bemol major, ci a relativei sol minor. Apoi, măsura e pentru prima oară binară cu timpi ternari (6/8) şi pe deasupra şi în alternanţă cu măsura ternară a temei. Dacă mai adăugăm că absolut nici un reper melodic n-a mai rămas din temă, se va înţelege cît de departe s-a ajuns aici faţă de punctul de plecare. Expunerea se desfăşoară tot în succesiuni de acorduri, de data aceasta mai ample, mai masive, ca pentru a pregăti vîrful sonor cel mai înalt de pînă aici: fff din măsura finală. Indicaţia este"ben ritmato" pe nişte formule ritmice ostinate, prevăzute cu accente suplimentare pe fiecare timp în parte, dar în realitate interpretul poate fi tentat şi furat în desfăşurarea acordurilor de o turbulenţă şi de o frenezie crescîndă, accentuată şi mai mult de neprevăzutul alternanţelor metrice. Se dezgroapă şi se descătuşează aici forţele elementare ale omului, în toată amploarea lor.

Variaţiunea a şasea (Senza lentezza) readuce liniştea necesară, într-o construcţie mult lărgită faţă de dimensiunile variaţiilor anterioare şi într-o revenire la măsura ternară a temei. Conturul melodic se sprijină cu predilecţie pe cvarta perfectă suitoare, care pare a fi extrasă din celula II. Indicaţia "Expressivo dolce" face, în suficientă măsură, explicită esenţa acestei piese limpezi, luminoase, transparente, care cunoaşte şi momente de forţă oferite însă cu discreţie şi măsură. Mai trebuie relevat un scurt episod bitonal (măsura 23) cît şi încheierea piesei pe dominanta tonalităţii temei (fa major).

Variaţiunea a şaptea (Allegro) reaminteşte celula I din temă dar sub o formă diseminată, înflorită şi devenită astfel o nouă celulă, aptă de a fi utilizată în imitaţii. Prin contrast parcă cu creşterea celulei I, măsura s-a restrîns doar la doi timpi binari (2/4) şi pentru ca reamintirea să meargă pînă

la sfîrşit, piesa se încheie pe acordul lui si bemol major, readus exact în aceeaşi formă şi poziţie ca în temă. Caracterul ei eminamente vioi, zglobiu, vesel, rezultă din repetarea pe diferite trepte şi din imitarea formulei ritmice de bază într-o neostenită succesiune suitoare şi coborîtoare de secvenţe săltăreţe. Parcă ar fi mişte mingi care sar în sus şi în jos din mîinile unor jucători contaminaţi de veselie. Porţiunea mediană B estompează însă pe nesimţite saltul acestor nuclee ritmico-melodice, topindu-le într-o succesiune curgătoare de şaisprezecimi, mai cantabilă şi mai liniştită.

Variaţiunea a opta (Andante con moto) e o pagină de adîncă meditaţie, tipică pentru muzica lui Jora. Sub raportul densităţii conţinutului şi al mijloacelor de realizare, piesa poate fi asemuită părţii a doua din Sonata op 21 sau din Sonatină. Deşi piesa e reflectarea unei stări de spirit perfect interiorizate, melodia cunoaşte totuşi puncte de vîrf destul de vibrante, patetice. Instrăinarea faţă de temă atinge aici pragul absolut şi tocmai de aceea înregistrăm cu surpriză apariţia intactă a celulei II din temă (măsura 21). E adevărat că se mai revine şi la măsura de 3/4 a temei, iar tonalitatea predominantă aici e cea a omonimei (si bemol minor), dar lungimea de undă a vibraţiei afective schumanniene s-a modificat radical şi ireversibil. Se vădeşte şi aici predilecţia lui Jora pentru vehicularea unor elemente ciclice unificatoare chiar şi în zonele cele mai îndepărtate, unde aparent n-ar avea ce căuta. Aceasta nu constituie numai o modalitate de lucru, ci şi un sistem specific de gîndire şi concepere a muzicii ca un tot rotund, unitar şi închegat, mai ales că stilul lui Jora e contaminat de cele mai diverse influenţe.

Variaţiunea a noua, cea mai strălucitoare prin figuraţiile sale rapide şi scînteietoare, etalează o exuberanţă şi o descătuşare definitiv victorioase. Si extazul ţîşneşte tocmai dintre ruinele temei iniţiale, din care au mai rămas recognoscibile doar tonalitatea, măsura şi un fragment din ideea A (măsura 15-16-17).

Urmează Fuga (Allegro moderato), scrisă pe patru voci, care încheie triumfal întregul şir al variaţiunilor. Ea respectă în bună măsură rigorile tiparului, mai ales în ceea ce priveş-

C U P R I N S

Achim Stoia – Naţional-universal, o permanenţă a muzicii noastre I

ISTORIA MUZICII

Mihai Cozmei – Date noi cu privire la activitatea corului condus de G. Musicescu . . 3

Gheorghe Sîrbu – Din activitatea violonistică a lui T.T. Burada 11

Enea Borza – Compoziţiile pentru pian ale lui Mihail Burada 20

Nicolae Gîscă – Un canon inedit al lui Al. Flechtenmacher 28

ESTETICA

George Pascu – Practica socială a muzicii, factor determinant al stilului 37

FOLCLOR SI TEORIA MUZICII

Larisa Agapie – Creaţii culte din perioada feudală pătrunse în folclor 49

Gheorghe Ciobanu – Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină . . 57

Gabriela Ocneanu – Originea modurilor medievale. Relaţia cu muzica antică greacă . 62

Adrian Diaconu – Ritmul aksak în muzica populară românească 80

Pavel Delion – Modurile populare în învăţămîntul de cultură generală şi specialitate 95

PSIHOLOGIE-PEDAGOGIE

Mircea-Dan Răducanu – Despre particularităţile concentrării psihice a interpretului în pregătirea execuţiei publice 111

Costache Creangă – Contribuţii la "Tehnica învăţării individuale" în studiul instrumentelor de suflat - referiri la oboi.117

Vasile Ciocîrlan – Metode psiho-sociologice de sporire a influenţei activităţii educativ-ideologice asupra studenţilor 125

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Cîpreanu – Unele particularităţi ale predării ştiinţelor sociale şi ale formării concepţiei social-politice a studenţilor în învăţământul superior de artă. 136

STUDII CRITICE

Sabin Pautza – Prefigurări ale limbajului modern în creaţia lui Claude Le Jeune . 147

Paula Moscu – Tradiţia debussiană şi unele tendinţe înnoitoare în muzica franceză pentru pian 156

Lucia Abrudan – M.Jora – Variaţiuni pentru pian pe o temă de R. Schumann op.22 . 167

Liliana Gherman – A. Paşcanu – "Bocete străbune" – mic poem coral pe teme populare autentice 174

=====

Scanned with OKEN Scanner